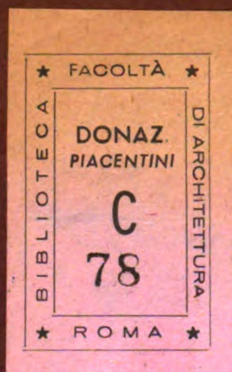
All'illustre Ing. Arch. Pio Piacentini omaggio di G. Carotti

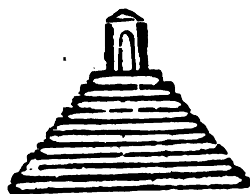
D.r GIULIO CAROTTI

ARCHITETTURA ITALIANA
DI TUTTI I TEMPI



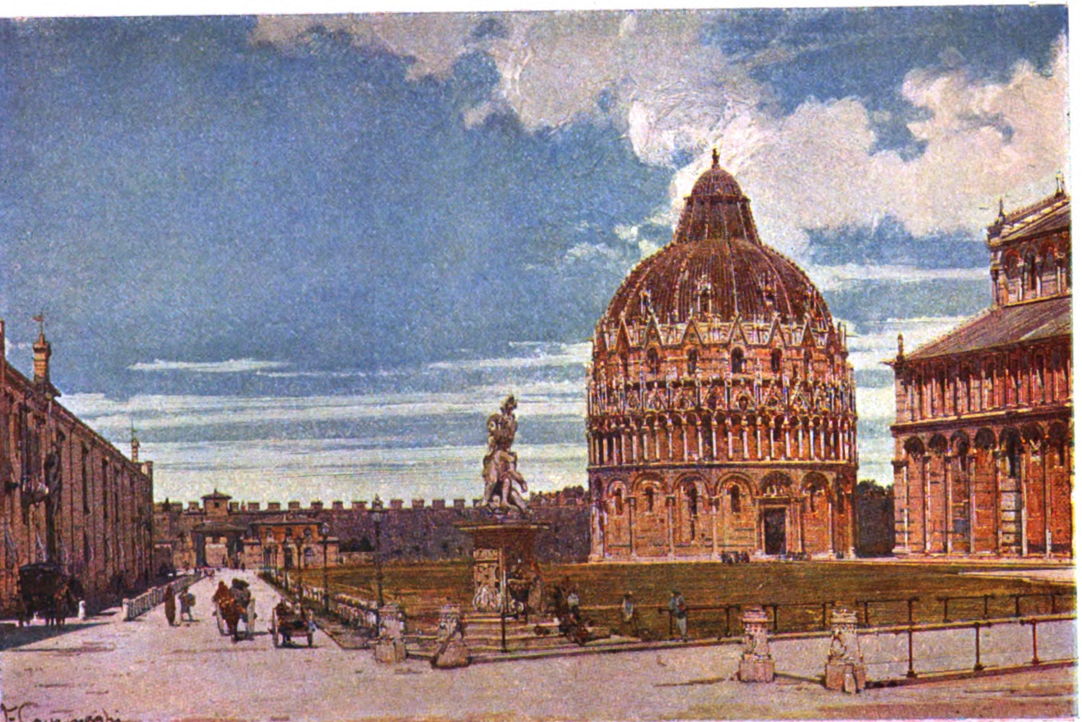
STRENNA A BENEFICIO DEL PIO ISTITUTO RACHITICI IN MILANO


FACOLTÀ
BIBLIOTECA
DI ARCHITETTURA
DONAZ.
PIACENTINI
C
78
ROMA



TAV. I.





IL BATTISTERO DI PISA DI EMILIO CAVENAGHI (1852 - 1876).

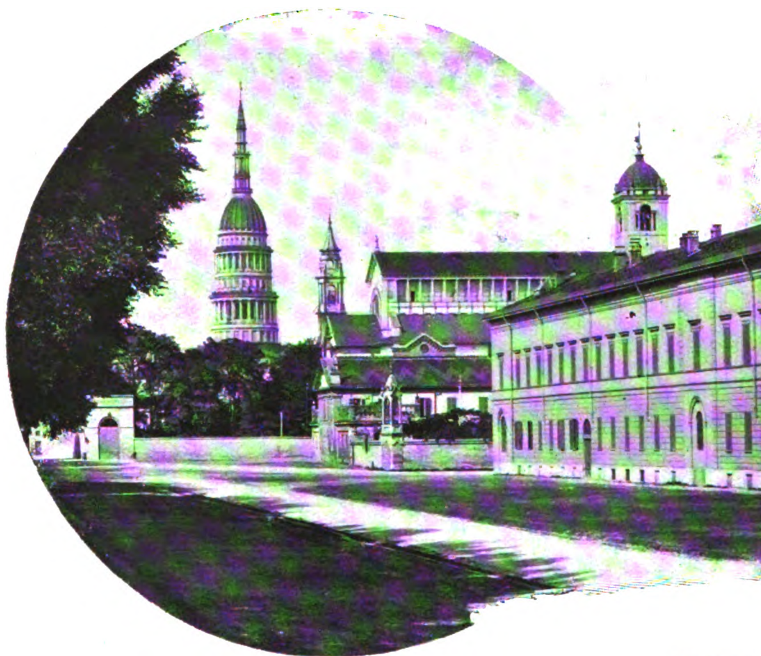


Dr. GIULIO CAROTTI

ARCHITETTURA ITALIANA

DI TUTTI I TEMPI

CON 159 ILLUSTRAZIONI E 3 TAVOLE



BERGAMO
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE
1916

Officine dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche - Bergamo.



1. VILLA D'ESTE (TIVOLI) — LATO SINISTRO DELLO SCALONE.

GENTILI Signore e Signorine, egregi Signori, quest'anno la strenna, che i rachitici da voi beneficati vi offrono, presenta saggi della nostra architettura italiana di tutti i tempi. La parola *architettura* non vi deve spaventare; non dovete preoccuparvi che essa implichi da parte di chi la professa anche cognizioni di matematica e di scienza delle costruzioni. Per contemplare edifici queste cognizioni non occorrono, basta avere il senso del bello. Tanto è vero che, nei vostri viaggi, spontaneamente vi siete trattenuti a lungo nell'ammirazione dei grandi monumenti pisani, di quelli di Siena e di Firenze, della cupola di s. Pietro in Vaticano, del portico del Bernini a Roma, della parte inferiore della facciata del Duomo di Milano, dell'arco della Pace e di tante altre magnifiche architetture da Venezia e da Torino alla Sicilia. Le riproduzioni di alcune pochissime di quelle numerose meraviglie architettoniche non hanno scopo che di ridestare le vostre impressioni oppure di promuovere una volta di più il vivissimo desiderio di chi non è ancora andato a vederle.

Un altro appello ancora io vorrei fare ai ricordi delle vostre impressioni. Nel contemplare quei monumenti architettonici avrete pur provato la sensazione piacevole dell'ambiente in cui vi apparivano, oppure la sensazione sgradevole del loro isolamento rispetto a quanto oggi li circonda. Nel primo caso, inconsapevolmente, avrete pur goduto

di quell'ambiente ed anche di questo avrete conservato ricordo inseparabile dall'edificio o dai gruppi di edifici.

Difatti un edificio architettonico è parte dell'ambiente nel quale è sorto ed è, per così dire, vissuto o vive da secoli. E qui stà un gran guaio. L'incalzante progresso economico, continuo ed ognor maggiore — nelle città più importanti dell'Italia nostra ed anche in alcune secondarie favorite da nuove condizioni di ubicazione commerciale, di sviluppo delle industrie — ha promosso e promuove tali cambiamenti, dirò anzi persino rivolgimenti edilizi che, pur troppo, gli ambienti e l'aspetto delle città stesse ne subiscono trasformazione. Sono sorti nuovi edifici nelle piazze e nelle vie, in vicinanza, a ridosso di quelli antichi; sono state aperte nuove piazze e nuove vie senza riguardo ad antiche chiese e vecchi palazzi. È già molto quando non ne segue senz'altro la demolizione. Il minor disastro che possa loro toccare è di rimanere solitarii in mezzo a piazze riformate, o rinserrati da edifici nuovi. Rimangono quali ricordi isolati del passato. Talvolta sono pure manomessi poveramente, come il cortile del palazzo Quaratesi in Firenze; oppure rifatti senz'altro, come il palazzo dello Strozzino ancora in Firenze stessa. Persino la inesorabile passione della fretta e quindi di aprire stradoni più comodi agli automobili, ha sacrificato un tratto della strada che corre lungo la sponda sinistra del lago di Como, allargandola e sostituendo alla sponda creata dalla natura un'altra artefatta e quindi povera, stupida, spoglia di ogni bellezza e poesia; anzi peggio: con tale allargamento è stato sacrificato l'approdo settecentesco alla villa Carlotta che era ad un tempo così architettonico e pittoresco! Ce ne rimane il ricordo in un bel quadro di Bartolomeo Giuliano. A Bologna soltanto sanno protestare e reagire (intendo accennare alla questione di via Rizzoli e delle quattro torri).

Comprendo che vi sono casi eccezionali. Così non si poteva pretendere che il Duomo di Milano continuasse a sorgere dinanzi a vecchie catapecchie. Eppure: allora, si slanciava maestosamente; ora, si è rimpicciolito dinanzi all'immensa piazza e non si armonizza affatto coi nuovi edifici di questa, per quanto essi siano fra le migliori architetture del tempo nostro.

Vi sono poi dei casi in cui gli ambienti, le vicinanze degli edifici antichi, sono andate, o distrutte, o irremissibilmente alterate, senza necessità alcuna all'infuori dell'egoismo privato. Cito un esempio solo, dolorosissimo: in Venezia, sul Canal grande, proprio addosso al chiostrino della Badia di s. Gregorio ed alla chiesa della Salute è stato costruito un grosso palazzone massiccio, che, come già ha lamentato energicamente Corrado Ricci, maschera chiostrino e gran chiesa da tutto un lato. Poteva darsi una barbarie simile? Non basta. Per preparare altro *attentato* — come disse lo stesso Corrado Ricci, ed io soggiungo per far dimenticare la soave e poetica bellezza dell'interno del chiostrino — lo hanno spogliato di tutta la vegetazione che lo rendeva così pittoresco, così incantevole! (v. fig. 3 nella pagina VII).

Il tempo nostro, che ha creato l'arte sapiente della conservazione e del restauro degli edifici antichi, non si preoccupa ancora della conservazione del loro ambiente e giornalmente lo lascia manomettere e persino distruggere, quasi bastasse salvare soltanto l'edificio. E quando il progresso porterà a finalmente tener conto dell'ambiente, in molti casi sarà troppo tardi!

Sui giornali recentissimi sono apparsi accenni all'ammirazione provata da quei pochi



2. MILANO — LA PIAZZA DEL DUOMO NELL'OTTOBRE 1875.
I FABBRICATI DELL'ISOLA DEL REBECCHINO POCO INNANZI IL LORO ABBATTIMENTO. (COLLEZIONE COMANDINI).

che ebbero subito la fortuna di penetrare nell'interno del palazzo di Venezia, di passare attraverso le sale e contemplarne gli avanzi delle antiche sue decorazioni: soffitti, stipiti di porte, caminetti. La decorazione delle opere di architettura ha difatti grande importanza, ne forma parte integrante. Quella esterna, salvo eccezioni poco frequenti, è coeva alla costruzione. Quella interna in certi casi è coeva, in altri casi è di tempi successivi e persino di più tempi diversi: comunque, è sempre molto interessante, massime quando fu creata da valenti artisti e sovente costituisce veri capolavori.

La ristrettezza dello spazio non mi ha concesso che di riprodurre e ricordare brevemente alcuni di questi capolavori decorativi fra i molti che per fortuna nostra si conservano tuttora. Che se ne siano conservati in buon numero si spiega non soltanto coll'ammirazione che hanno sempre destato, ma anche col fatto che nei secoli trascorsi la decorazione ebbe per lo più carattere, cioè proposito, di vera durata al pari dell'edificio stesso. Il committente e l'artista, partendo dal modo di pensare del loro tempo, non dubitavano che sarebbe stata conservata tale anche in avvenire. Allora il susseguirsi della moda artistica ed anche quello della moda del vestire si verificava a lunghi intervalli, per lo meno assai lentamente e così ci spieghiamo come, malgrado le molte alterazioni e sostituzioni, molte decorazioni antiche si siano conservate sino al tempo nostro. Ma col tempo i capricci della moda artistica e della moda del vestire sono andati crescendo, ripetendosi con progressione geometrica ed al presente si susseguono precipitosamente. Salvo per i capolavori decorativi, c'è pericolo che tutti gli altri, e massime quelli di tempi vicini a noi, e più ancora dei tempi nostri, abbiano a scomparire. Persino i teloni dei teatri, che sono opere decorative per eccellenza, vengono trascurati, abbandonati. Preoccupandosi più della comodità dei cantanti e dei commedianti che del godimento artistico degli spettatori, si sono inaugurate cortine di velluto; oppure, preoccupandosi del provento della *réclame*, si sono adottati teloni coperti di avvisi delle macchine da cucire e del lucido per le scarpe, ed intanto teloni di altissimo pregio artistico, come in Milano quelli dell'Appiani ai Filodrammatici, di Bertini ed Emilio Cavenaghi al Manzoni, di Casnedi e Bertini alla Scala, non vengono più calati alla pubblica vista.

La decorazione odierna degli interni costituisce un problema eguale a quello dello stile architettonico. Fare giudizi e pronostici sull'indirizzo presente e su quello futuro, sarebbe impossibile. Si possono fare voti perchè essa si associi, si armonizzi e si compenetri coll'edificio stesso. Intanto il meglio è stare a vedere. Presento alla fine di questo fascicolo, per lo appunto due saggi di indirizzi differenti in due opere recentissime. Un saggio è di decorazione monumentale che si concatena all'arte del passato, tanto classica, quanto del rinascimento, ma nello stesso tempo si appoggia saldamente al vero; e questo è uno stile che risponde molto opportunamente alla destinazione della sala che adorna. L'altro saggio è di decorazione floreale, *liberty;* di piacevole spontaneità; di effetto sorridente, gaio, lieto: e tale è bene appaia in una sala per matrimonii.

Or bene, questo dualismo nello stile decorativo è sempre esistito. L'arte romana ci ha lasciato saggi di decorazione monumentale convenzionale ad es. nell'Ara pacis, nel basamento della colonna traiana; e ci ha lasciato saggi di bassirilievi di stile floreale, provenienti dagli edifici di case signorili, ed oggi nel museo delle Terme, in quello laterano ecc. Persino l'arte egiziana ci ha lasciato decorazioni di un genere nelle pareti



3. VENEZIA — IL CHIOSTRINO DI S. GREGORIO COM'ERA TEMPO ADDIETRO.

dei templi, di altro genere nelle tombe, e poi di stile floreale nei pavimenti del palazzo di Amenofi IV a Tell el Amarna.

Ritorniamo un momentino ancora all'argomento principale: l'architettura. Tutte le riproduzioni di edifici, riunite in questo fascicolo, ci dicono che — nonostante la concatenazione degli stili, cominciando per es. dalla Basilica cristiana ancora romana — ogni regione ed ogni periodo di tempo hanno recato la propria forma d'arte, particolare e caratteristica. E il tempo nostro, mi domanderete? Veder chiaro, distinguere lo stile nuovo promettente svolgimento, quando si tratta di opere del tempo nostro, è assai difficile. Edifici belli, pregevoli ne sono sorti e ne sorgono indubbiamente. Comunque, teniamo conto di quanto ha scritto Ippolito Taine, l'insigne filosofo e storico dell'arte: *in ogni paese, la ricca invenzione nel campo artistico ha per precursore l'energia indomabile nel campo dell'azione;* al presente noi siamo in pieno campo d'azione, l'Italia combatte la sua gran guerra nazionale: ci è adunque lecito sperare che, a pace gloriosa conseguita, riapparirà la nuova fioritura dell'arte nostra e per prima, per legge costante, l'architettura!



4. ROMA — INTERNO DELLA BASILICA DI S. PAOLO FUORI LE MURA.



5. VENEZIA — BASILICA DI S. MARCO (1).

NEL MEDIO EVO.

L'architettura è la madre delle Arti e la prima a fiorire. Più ancora della scultura e della pittura essa caratterizza, personifica il momento storico di un popolo, il suo grado di civiltà ed i suoi ideali. È da poco passato il Mille; l'Italia, riacquistato vigore, si è ridestata e le sue energie si manifestano in più punti diversi della penisola: Repubbliche marittime, Comuni, intere regioni dominate ancora da invasori però già civilizzati e che sanno valersi delle forze nazionali ivi latenti. Di qua, di là — mentre la scultura riappare appena timidamente e la pittura nazionale non accenna neppur ancora a rinascere — l'architettura, mercè il concorso di arti straniere, innalza edifici che sono già belle opere d'arte, alcune ammirabili. Questo concorso è però indispensabile. Difatti siamo in un periodo di transizione: il sentimento nuovo concepisce nobili e belli edifici, ma la tecnica (salvo che in Lombardia), affievolita, decaduta per la lunga interruzione, non sarebbe ancora in grado di realizzare i concetti, e lo stile cor-

(1) Ricostruzione compiuta in stile bizantino dal 1043 al 1071. La decorazione interna ebbe principio nel 1074; quella esterna venne cominciata nel secolo successivo e si protrasse per parecchi secoli.

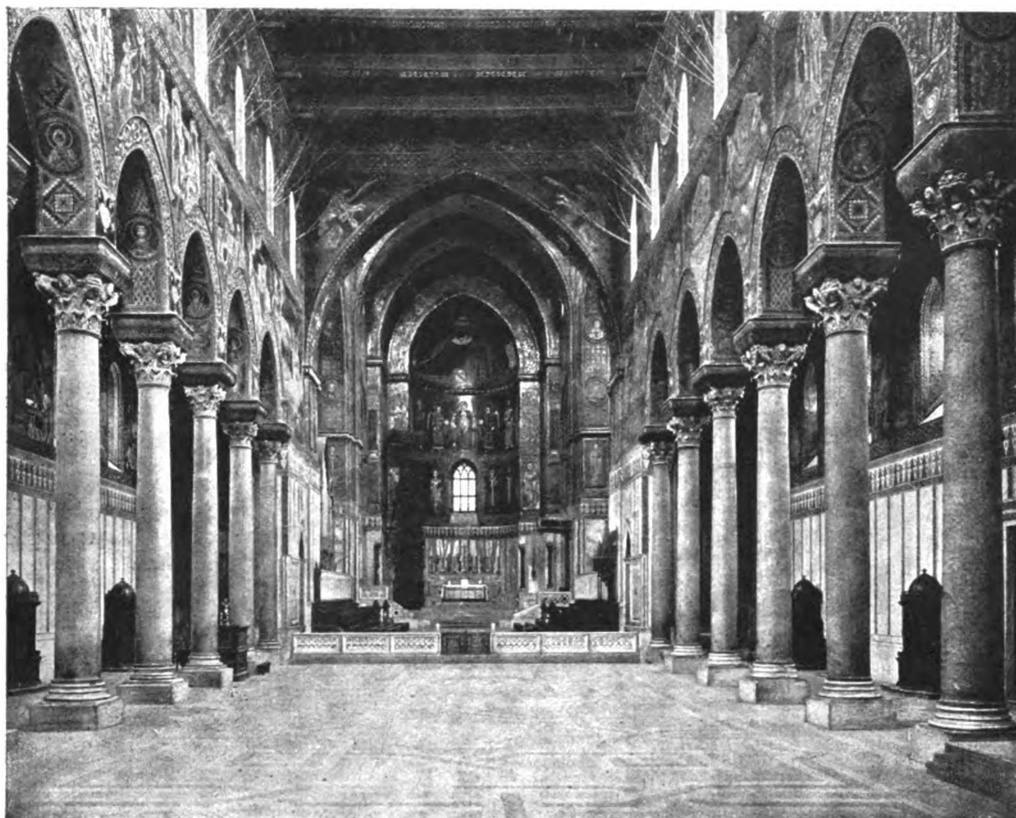
rispondente ai nuovi ideali italiani per natural conseguenza non potrebbe subito e senz'altro costituirsi. Sono quindi i popoli stranieri, già da tempo fiorenti ed in diretti rapporti cogli Italiani, che forniscono a questi i modelli, i maestri e persino artefici per l'esecuzione.

A Venezia, per la nuova Basilica di s. Marco, che i Veneziani nell'XI secolo decidono di ricostruire più ampia, ricca e magnifica, vengono chiamati da Costantinopoli architetti bizantini, i quali ripetono la loro Basilica dei santi Apostoli: a croce greca, cioè di cinque braccia eguali e coronata di cinque cupole; dopo, quando si tratta di adornarne l'interno, sono ancora artisti bizantini e specialmente musaicisti che ne rivestono le pareti di marmi ed in alto cominciano a stendervi i loro musaici a fondo d'oro che poi gli artisti veneziani, divenuti i loro allievi, completeranno man mano attraverso i secoli. Tuttavia l'esterno, composto secondo l'usanza degli architetti bizantini, era risultato spoglio di ogni rivestimento e quindi di qualsiasi decorazione: non si vedeva che il greggio materiale di costruzione, pietre e mattoni. Or bene, qui appunto in breve si manifesterà lo spirito italiano. I Veneziani vorranno che anche tutto l'esterno dell'edificio sia opera d'arte bella e sorridente. Ritorneranno sulle rovine delle città dei loro avi, nell'estuario, ad Aquileia, ad Altino, a Concordia, e ne riporteranno colonne e colonnette, capitelli, sculture e marmi. Dai loro viaggi marittimi in Oriente riporteranno altresì sculture e marmi greci, romani, bizantini e concetti di forme e di decorazioni arabe. Tutto tornerà utile per la loro Basilica di s. Marco pel suo rivestimento e decorazione, aggiungendovi poi più tardi anche sculture romaniche, tabernacoli gotici, statue, svolazzi di fogliami popolati di Angioli e di putti. Ne risulterà all'esterno un edificio sacro che non ha l'eguale al mondo.

All'altro capo d'Italia, in Sicilia, dominano è vero i Normanni, ma si sono già civilizzati, si son già quasi italianizzati; comunque pochi di numero, con spirito eminentemente pratico, si valgono per l'armata, la marina, la giustizia, l'amministrazione ed anche per l'arte, di quanti elementi etnici sono in Sicilia. Essi fanno sorgere chiese e conventi, palazzi e chioschi che sono vere opere arabe con decorazione in parte araba, in parte bizantina; tutte creazioni stupefacenti di eleganza e di fantastica bellezza orientale. Un altro gruppo di opere di maggior mole presenta un'amalgama più complessa di stili; tali i Duomi di Cefalù e di Monreale, con pianta basilicale latina, nella fronte due campanili appaiati come quelli delle grandi chiese francesi romaniche ma innalzati sul modello dei minareti arabi, al pari di torri a scaglioni copiate dal faro di Alessandria allora ancor esistente.

Il Duomo di Cefalù è in una posizione panoramica. Il re Ruggero I ritornava per mare in Sicilia, quando la sua nave fu colta da violenta burrasca; fece voto che avrebbe innalzato un tempio a Dio in caso di salvezza e sul punto della costa ove sarebbe approdato. Toccò terra ai piedi della rupe, sulla quale anticamente sorgeva la città greca di Cefaledium, e nel 1131 fondò il gran Tempio, adorno dei più bei musaici bizantini di tutta Italia. S'innalza protetto dalla rupe e dominando maestosamente la città di Cefalù che si protende verso il mare.

Il Duomo di Monreale sorge in una posizione pur assai pittoresca ma di carattere tutto differente e costituisce colle sue aggiunte un complesso monumentale di cat-



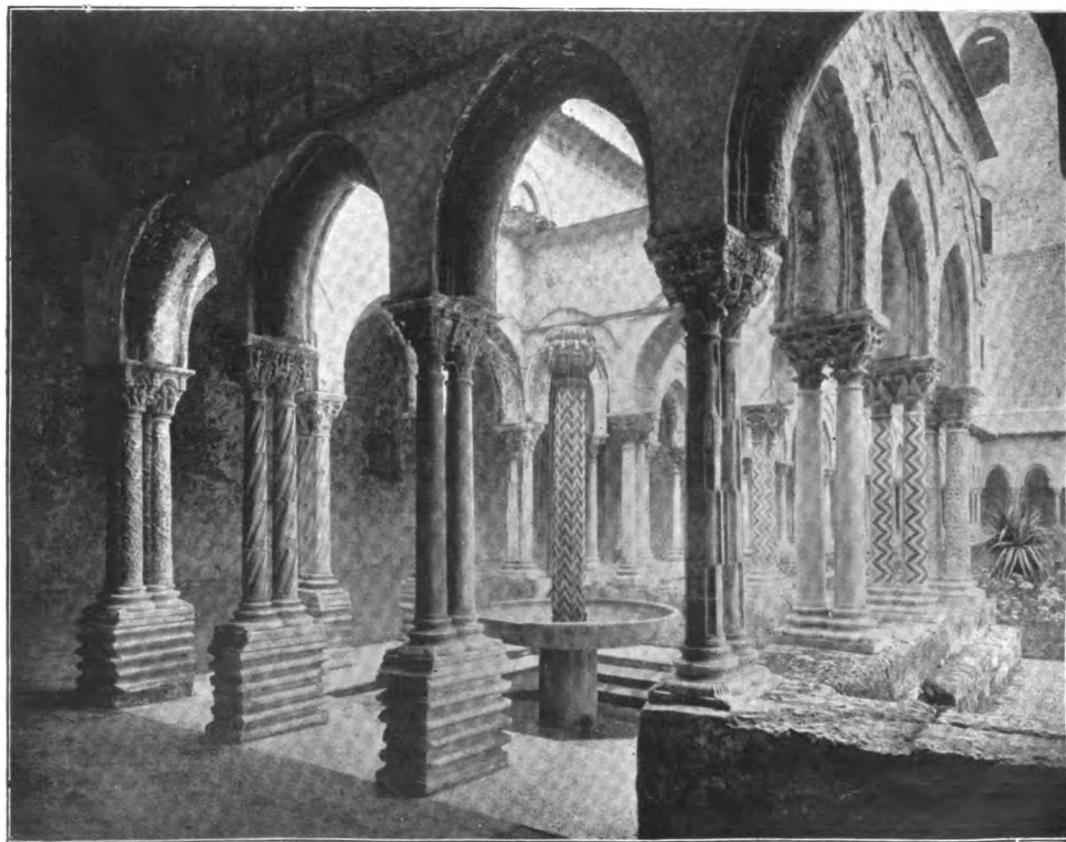
6. MONREALE PRESSO PALERMO — INTERNO DEL DUOMO (1).

tedrale, mausoleo e convento. Il colle, su cui s'innalza poco fuori di Palermo, era dapprima tutto un bosco popolato di selvaggina ed il re Ruggero II vi si recava di frequente per cacciare. Un giorno, stanco, si addormentò nel bosco fitto della cima ed in sogno vide la Madonna che lo avvertì di scavare proprio in quel posto: vi avrebbe scoperto un tesoro nascostovi da suo padre e gli raccomandò di dedicarlo alla gloria di Dio. Così fu iniziato il Duomo di Monreale ed a lato vi fu pur costrutto un convento di Benedettini, ai quali doveva rimaner affidato il compimento del colossale edificio e le tombe dei re Normanni che vi sarebbero collocate.

Di recente volli ritornarvi. Eran le 5 pom. di una bella giornata di giugno; a quell'ora il caldo si faceva assai meno sentire e mi ripromettevo tutto un sogno di visioni e di fantasie e poi in ultimo il godimento del tramonto nel discendere lungo la gran valle che sbocca al piano ove Palermo s'adagia in riva al mare. Quando un'opera d'arte architettonica sorge in mezzo alle bellezze della natura, queste completano l'opera stessa e le conferiscono un fascino incantevole. Quindi per salire a Monreale convien prendere una carrozzella che vada lentamente, oppure meglio ancora, andare a piedi. Ripassai vicino al palazzo reale di Palermo, nel quale esiste ancora la saletta del re Ruggero, ove si sogna d'amore, e la cappella palatina,

(1) Fondato nel 1174 da re Ruggero II, terminato nel 1182.

suggestiva nella sua magnificenza e nella sua misteriosa penombra; ripassai vicino alla chiesetta di s. Giovanni degli Eremiti che pare un cantuccio di città araba, eppure è allietata dal contiguo chiostrino gotico, le cui rovine sono invase dalla folta soverchiante vegetazione. Poi proseguii lentamente per lo stradone dal dolce pendìo che in alcuni punti serpeggia a zig zag. Più salivo, meglio dominavo la larga valle e meglio mi si affacciava il panorama della città di Palermo e della sua incantevole marina. Giunto al culminante ripiano, all'ingresso della città, ecco a sinistra emergere l'abside della gran chiesa; poi, al principio della piazza che è a squadra, la massa del lungo fianco del Tempio stesso. È da questo fianco che si entra nell'interno altissimo, immenso, diviso in tre navate da due file di magnifiche colonne. Dal pavimento bizantino, e dalla parte bassa delle pareti, rivestite di marmi con decorazione araba, lo sguardo passa con crescente stupore alla straordinaria diffusione dei musaici di stile bizantino, ma già eseguiti da allievi italiani, musaici tutti a figure, medaglioni, storie, ornamenti che coprono una superficie di oltre 6000 mq. L'armatura del tetto basilicale scintilla d'oro e di vivaci colori. Laggiù in fondo, al di là del transetto s'apre la grande abside centrale a rientranze di piani uno dentro l'altro (particolare architettonico arabo) e termina colla conca a semicerchio, sulla cui mezza tazza superiore una colossale figura di Dio benedicente, il Pantocrator, vi domina, vi in-



7. IL CHIOSTRO DI MONREALE.

chioda al suolo annichiliti, e col suo sguardo vitreo vi ipnotizza. Superato l'incantesimo; osservati in particolare i musaici, le tombe dei sovrani Normanni ed il coro, prima di escire mandai ancora uno sguardo complessivo a questo spettacoloso ambiente, che nella sua straordinaria altezza e vastità armoniosa, nella sua predominante tonalità dorata, imprime una intensa sensazione di meraviglia e di rispetto. Mi pareva di sentire un canto grave di cori accompagnato da musica solenne, mi pareva di veder sfilare ed incedere maestosamente le autorità maggiori del clero.

Uscito, girai a sinistra lungo il fianco e lo spigolo del Duomo e, portatomi nel largo della piazza, guardai la facciata del Tempio stesso in quel momento tutta illuminata dal sole di tramonto. Questa però mi apparve stridente, arcigna, abbandonata nella sua solitudine. Perchè ne è sbarrato il cancello del portico? perchè è chiuso il portale dell'ingresso maggiore, il più opportuno per consentire a chi entra nel Duomo l'immediata impressione dell'imponenza del suo interno? Non basta possedere monumenti insigni e conservarli bene, importa altresì conservarne le antiche condizioni di vita e sopratutto convien saper farli valere ed ammirare.

Alla destra della facciata di questo Duomo, in linea ad essa verticale, sorge la fronte dell'antico convento dei Benedettini, di cui non rimane che poca parte ma se non altro la più preziosa: il meraviglioso suo chiostro. Avevo calcolato di rivederlo pure al tramonto, ma la brutta porta d'ingresso ne era chiusa inesorabilmente. Il chiostro, al quale sarebbe tanto bello accedere direttamente dalla chiesa, ora ha il suo ingresso speciale perchè è monumento nazionale e non vi si accede che secondo un orario burocraticamente prestabilito, come se si trattasse di entrare in uno di quei magazzeni ove tutte le opere ed i cimelii sono disposti come campionari commerciali e che si chiamano pinacoteche, musei ecc., e dove deve bastare la luce diretta di qualunque ora dalle 10 alle 16. Erano le 18 ed il custode da tempo ne aveva chiusa la porta, tanto più che era Domenica e per il pubblico che non paga gli orari sono ancora più ridotti. Così dalla fatalità mi veniva rifiutato il godimento che avevo tanto anelato durante il mio lungo viaggio da Milano sino a Palermo! Non sapevo rassegnarmi a tanta catastrofe dei miei sogni di bellezza. Bussai a lungo a quella brutta porta; finalmente sentii dietro a me una voce: mi voltai, era un vecchietto che mi disse essere il giardiniere del chiostro, che sarebbe andato in cerca del custode e si allontanò. Non so da quale parte egli poi penetrasse nell'interno; fatto sta che, dopo alquanta attesa, il portone si aprì: comparve il custode e dietro di lui il giardiniere. Mi lasciarono entrare. Oltrepassato il breve androne non dissimile da quello del più misero dei conventi, ma munito del *tourniquet* e di altri accessori del fisco, mi trovai senz'altro nel chiostro incantato. Sebbene fosse quel momento della giornata in cui i frati di un convento passeggiano in dolce pace e tranquillità sotto i porticati del chiostro, non potevo affatto suggestionarmi e rivedere col pensiero i Benedettini a passare lentamente, fermarsi e conversare. L'ambiente non evocava affatto una sensazione di vita monastica: era tutta una meraviglia di architettura araba, svelta, sorridente, accarezzata qua e là dal sole che ne vivificava i colori delle pietre e dei marmi, faceva scintillare gli ori e gli smalti che intarsiano i fusti delle colonnette od i bassirilievi ornamentali che le avvolgono con tanta delicata eleganza da parere dei pizzi. Nell'angolo ove sorride il chiosco della fontana (fig. 7) la mia fantasia si accendeva, mi parve di vedere delle giovani e belle schiave arabe, di sentire la malinconica melodia del loro canto

accompagnato dal ritmo di qualche istrumento musicale. Erano i sogni dei racconti delle mille e una notte che si ridestavano. A tutto questo fascino concorreva il verde del giardino di mezzo che cominciava ad essere avvolto in parte da trasparente penombra, concorreva il bel cielo terso nitido di azzurro cobalto moltiplicato di luminosità vaporosa dai raggi del sole volgente al tramonto.

Nelle Puglie, nel frattempo il dominio dei Normanni ha lasciato alle città della costa e dell'interno libera attività agricola, commerciale e di traffico marinaresco. Esse acquistarono per tal modo grande prosperità e floridezza, di cui lasciarono magnifica testimonianza nelle grandi chiese che edificarono, gareggiando per emulazione, tra lo scorcio dell'XI e quello del XII secolo.

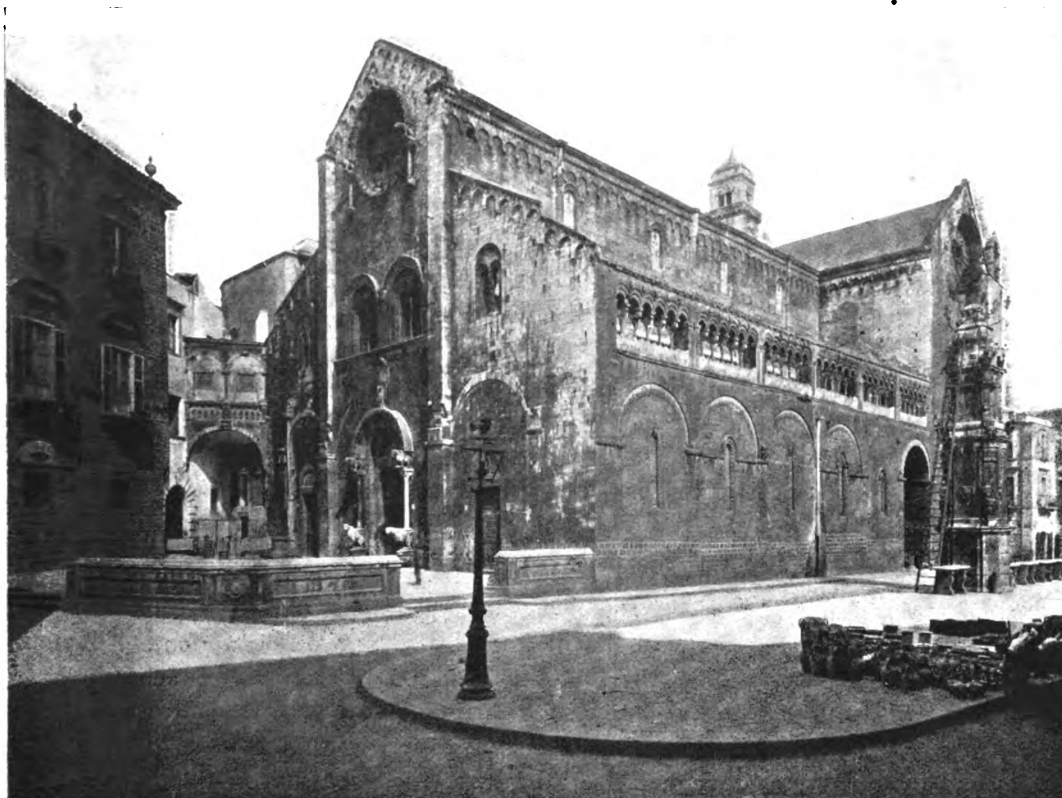
Questi Duomi grandiosi ed imponenti oggi soddisfano altamente il nostro orgoglio nazionale, attesochè in essi noi salutiamo i primi saggi della nostra architettura medievale; sono le prime opere dell'arte nazionale italiana. Si trovano a Bari, Barletta, Trani, Troia, Ruvo, Conversano, Giovinazzo, Bitonto ed in altri centri ancora delle Puglie. È ben vero che a scrutarli, vi si distinguono ancora elementi di origine bizantina, araba, basilicale costantiniana, romanici francesi e lombardi e talora persino gotici francesi; tuttavia nel loro complesso appare la fusione degli elementi stessi e la loro trasformazione in un nuovo stile architettonico, frutto del genio italiano. Come sempre nei periodi iniziali, l'architettura pugliese ha un aspetto severo, quasi rude ed accigliato, ma è pur anche di maestosa grandiosità. L'adornano sculture energiche di rosoni, finestre pensili, portali muniti di leoni minacciosi; nei loro fianchi si svolgono gallerie; nell'interno capitelli, pergami, cancelli presbiteriali, ciborii.

Il Duomo di Bitonto (fig. 8) nella sua monumentalità, presenta già una massa di maggior pregio di proporzioni, ed una certa armonia ed eleganza. Le sculture delle sue logge dei fianchi sono ancora ruvide, e così nell'interno quelle del suo pergamo (quasi puerili), ma quanto sono mai interessanti il suo rosone pensile della facciata ed il suo portale!

La gita da Bari a Bitonto si compie con una tramvia a vapore che segue una curva nell'interno della regione — passando per Bitonto, Ruvo ed Andria che hanno pur le loro cattedrali (così le chiamano mentre italianamente si dovrebbe dire Duomo) — e mette capo a Barletta.

Da Barletta poi si può fare una gita molto importante a Castel del Monte, creazione di Federico II di Svevia, della cui smania per la reinstaurazione della potenza romana imperiale già si fece ricordanza nel fascicolo dell'anno scorso a pag. 9, a proposito dei frammenti di sculture dell'arco trionfale ch'egli si era fatto erigere in Capua. Aveva pur grande passione per i castelli e per la caccia. Dei primi, il più imponente che ci rimanga è Castel del Monte; del suo diletto per la caccia, il trattato ch'egli scrisse *de arte venandi cum avibus*.

Castel del Monte (fig. 9) sorge sopra un colle isolato nel territorio di Andria. Un limpido mattino di aprile, sono partito da Barletta in un birroccino a due posti soli, uno pel cocchiere, e l'altro per me. Correva rapidissimo, quasi sfiorando lo stradone. Usciti da porta san Leonardo, lasciando a sinistra l'antico castello di Barletta, piegammo a destra per una strada diritta come una saetta ed in meno di tre quarti d'ora fummo ad Andria che attraversammo. La carrozzella, prima al passo, poi di nuovo di volata,



8. BITONTO (PUGLIE) — IL DUOMO, COSTRUITO DAL 1175 AL 1200.

riprese la sua strada sempre in linea retta, attraverso un paesaggio piano coltivato a frumento e vite, e cosparso di « caselle ». Sono capanne di pietra a forma di cupola a cono, probabile riproduzione tradizionale del tipo delle primitive abitazioni della regione. Dinanzi a noi si delineavano in lontananza i monti detti le Murge; sul dinanzi di queste vedevo staccarsi un colle isolato e sulla sua sommità poco per volta apparve la massa di Castel del Monte. Finalmente la carrozzella arrivò ai piedi della salita; il mio piccolo barometro a forma di orologio segnava un'altitudine di circa 250 m. La carrozzella cominciò a salire lentamente per lunghi pendii inclinati. Il colle, che al tempo di Federico II era tutto coperto di boschi popolati di cacciagione e per questo appunto egli vi aveva voluto innalzare a colossale casino di caccia il magnifico castello, ora non mi appariva più che brullo, coperto di magra vegetazione, ove pascolava un piccolo gregge sorvegliato da un pastore col suo cane. Il pastore sonnolento ci guardò con occhio indifferente come indifferente sarà stato al passato del castello. Anticamente tre ripiani a terrazzi si succedevano verso la cima: i due primi scomparvero; rimase il terzo, la vera spianata superiore, alquanto stretta rispetto alla mole del castello che oggi misura 25 metri ancora di altezza. Una mole ottagona gigantesca (di calcare compatto, albarese), di color ocra gialla dorata dal tempo; rafforzata da una torre pure ottagona a ciascun spigolo. Due soli sono i piani, il terreno ed il superiore con finestre gotiche; un unico ingresso segna la fronte ed è un portale che ricorda le linee

di un arco di trionfo romano (sempre il sogno di Federico II, la potenza romana imperiale !). Sul dinanzi, a sinistra, la casupola nana del custode era chiusa come chiusa l'imposta in legno del portale del castello. Come penetrarvi? Il cocchiere, che aveva assicurato la carrozzella dall'infuriare del vento, chiamò il pastore, gli toccò gridare a squarciagola facendo imbuto colle mani rivolte verso il basso; il pastore fece segno che il custode se n'era andato alla masseria, laggiù in fondo, e finalmente alla promessa di una mancia si scosse: lasciò scivolare il pesante mantello di pelle di pecora, e corse giù per la china.

Cominciai a guadagnar tempo girando lentamente tutt'attorno al castello; standogli sotto e dappresso, mi appariva in tutto il suo aspetto orgoglioso, impassibile ed assorto in sè stesso. Quando ad ogni risvolto, investito dalla violenza del vento stentavo a resistere, riparavo nella rientranza delle torri. Potei così compiere il giro della mole intera, osservando le belle incorniciature in breccia rosea corallina delle finestre gotiche con avanzi di incrostazioni ed in ultimo mi trovai di nuovo dinanzi al portale monumentale d'ingresso architettato ad imitazione, come già dissi, di un arco di trionfo romano, però munito di due mezze figure sporgenti di leoni in pietra, di stile pugliese (una è spezzata) e l'apertura non è architravata ma ad arco a sesto acuto, adunque gotica: singolare accoppiamento di forme di stili diversi. Ma intanto il custode non era ancor venuto: scrutai col canocchiale la china discendente del monte verso la fattoria e scorsi due individui che, piccoli e lenti come formiche, salivano al passo; poco per volta si avvicinavano e distinguevo il pastore, l'altro doveva essere il custode. Quando Dio volle questi mi fu al cospetto tenendo la grossa chiave, che pochi minuti dopo girava nella serratura e la grossa e brutta imposta si apriva. Per la seconda volta, ad oltre vent'anni di distanza penetravo nel formidabile ed artistico castello, colla stessa ansia ed emozione, provando le stesse impressioni; queste però presto si fecero più dolorose ancora: lo stato ne era peggiorato nonostante alcuni evidenti provvedimenti e restauri; ma negli ultimi anni doveva esser stato trascurato: c'era maggior abbandono; i vetri delle finestre gotiche eran rotti ed il vento penetrando aveva recato nuovi deperimenti; l'ingresso in alcune delle torri era impedito da ristagni dell'acqua penetrata coll'ultimo temporale. Le sale del pianterreno e gli ambienti contigui delle torri dovevano formare gli appartamenti di ricevimento e di banchetto: ne è rimasta l'ossatura di stile gotico francese del Dugento, ma ne è scomparso il rivestimento decorativo a marmi e musaici bizantini ed arabi; scarsa la luce di queste sale che dovevan esser frequentate per lo più di sera al ritorno dalla caccia, Federico II ed i baroni vi avranno banchettato al bagliore fosco di grossi ceri, lampade, fiaccole. Salimmo al piano superiore, agli appartamenti riservati al sovrano ed ai baroni ospitati. L'ossatura di queste sale, pur gotica francese del Dugento ma più elegante, sarà stata abbellita da ancor più ricca decorazione: tutto, s'intende, scomparve, salvo in una grande stanza un piccolo avanzo di musaico del pavimento ed in questa ed altre, avanzi di marmi nello zoccolo disposto a sedile. Rimase pur l'avanzo di qualche colossale camino, e nella sala al disopra dell'ingresso l'armatura in pietra per l'agganciamento della saracinesca del portale sottostante. In questi appartamenti superiori la luce è un po' meno scarsa, senonchè, per la profondità dell' imbotte dei finestroni a cagione della grossezza dei muri, essa colpisce violentemente la parete in faccia ed illumina tratti vicini di quelle contigue, ma lascia nella penombra e per-



9. IL CASTEL DEL MONTE PRESSO ANDRIA FATTO INNALZARE DA FEDERICO II INTORNO AL 1240.

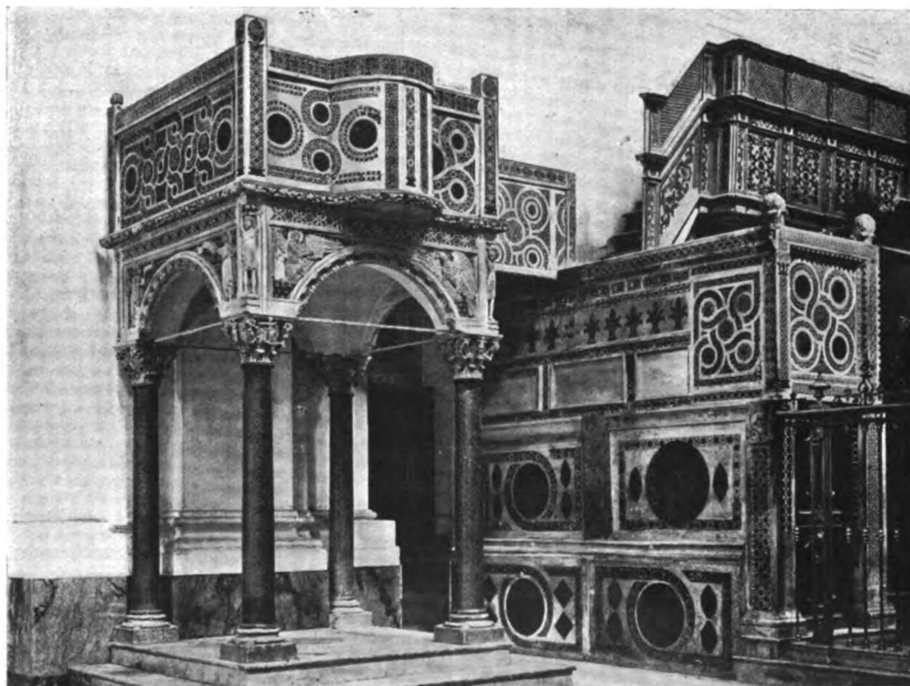
sino nel buio il rimanente e le vòlte. Effetto strano che accresceva in me l'impressione tragica di questi ambienti ed aumentava pure il rincrescimento per lo squallore e l'abbandono.

Riprendendo a salire per una delle scale a chiocciola di tre delle torri, sboccammo sul terrazzo superiore, una larga piattaforma intorno alla apertura del cortile come intorno ad un immenso pozzo. Qui sul terrazzo erano le gabbie dei falchi per la caccia ed erano i serbatoi dell'acqua, dai quali, per condotti riservati nella stessa ossatura in pietra, veniva distribuita nelle camerette delle torri dei due piani sottostanti e poi finiva nella grande cisterna, sotto il pavimento del cortile. Da questo grande terrazzo poligonale, che è all'altezza di 275 m. circa sul livello del mare, seguivo lo svolgersi del panorama circolare infinito che va da Foggia, a Barletta ed Andria, a Trani, Bisceglie, Corato, Molfetta, Giovinazzo, Ruvo, Bitonto e Bari e per buon tratto si estende fino al mare.

Ridiscesi a pian terreno, entrammo nel cortile ottagono. Solitario e fantastico il suo stato di rovina nonostante che il sole ne illuminasse la parte superiore di due lati e la luce si riflettesse sugli altri; provavo sempre maggiormente il rammarico che più ancora del tempo gli uomini abbiano rovinato questo castello incantato, tanta magnificenza artistica, massime che l'opera era stata compiuta così robusta da poter sfidare i secoli. Il grande ballatoio che una volta girava tutt'intorno al piano superiore è rovinato, scomparso, e le grandi aperture che vi davano accesso ora appaiono come portali aperti sul vuoto; le pareti corrose come le falde di una rupe. Al pian terreno in corrispondenza alle sale, alcuni occhi e tre portali; al vertice di uno di questi, ancor infisso un frammento di una statua intera di Federico II, andata anch'essa a pezzi!

A malincuore venni fuori dal castello e, risalito in carrozzella, fin che questa continuò a scendere sino ai piedi del colle tenni fissi gli occhi sul portale, poi sulla massa intera del colosso che il sole avvicinantesi al tramonto illuminava malinconicamente come quello fosse il tramonto di un sogno ambizioso. Di Federico II, della sua orgogliosa potenza, da gran tempo più nulla rimane all'infuori delle opere d'arte che egli ha promosso; sono avanzi, sono rovine che pur sopravvivono e ci parlano, ci ricordano un periodo di storia e di una civiltà lontana. Potenza dell'arte e sopratutto dell'architettura!

Nella Campania sempre sorridente e bella, ispiratrice di sogni d'arte, sorsero edifici religiosi grandi e ricchi quali i Duomi di Salerno, di Sessa, di Amalfi, di Ravello, ma per quanto possiamo giudicare oggi, se furono più sorridenti, più leggiadri di quelli delle Puglie, non portarono innovazioni caratteristiche, non pare



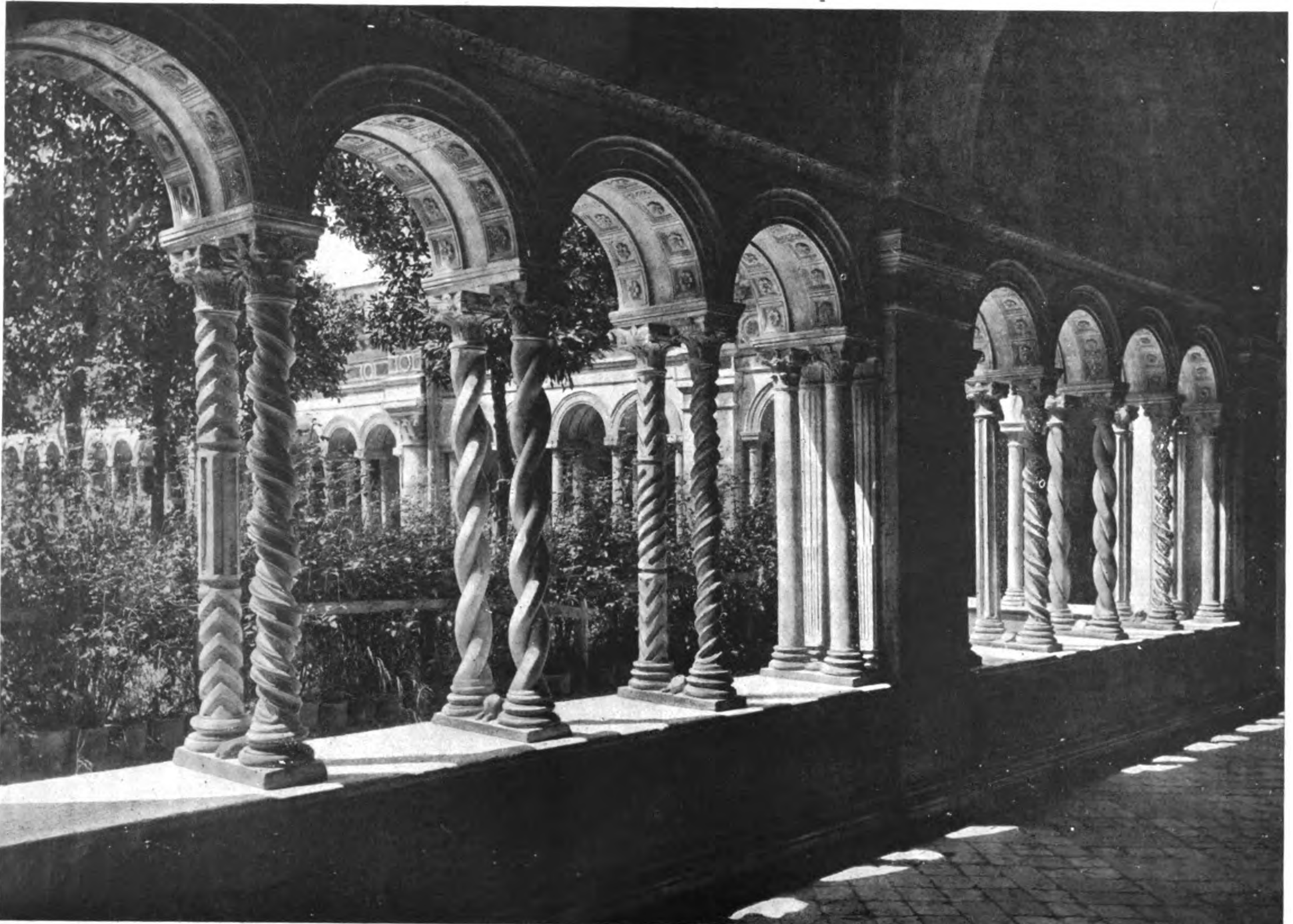
10. SALERNO — IL PULPITO DEL DUOMO (FINE DEL XII SEC.).

abbiano contribuito alla creazione dello stile nazionale. Di un palazzo signorile di grande ricchezza e splendore, in cui prevaleva lo stile arabo massime nella decorazione interna, il palazzo dei Rufolo a Ravello al disopra di Amalfi, rimangono avanzi notevoli ma la riproduzione di questi difficilmente raggiungerebbe lo scopo di questa rassegna di architetture italiane. La Campania ha però contribuito con grande efficacia alla creazione dell'arte italiana nel campo della scultura, come ho accennato



11. ROMA — CHIESA DI S. GIORGIO IN VELABRO (PORTICO E CAMPANILE, XII-XIII SEC.).

nel fascicolo dell'anno scorso (pag. 9 e 10) e già ebbi occasione di ricordare e riprodurre opere di scultura che formavano parte di cantorie. Le cantorie difatti, gli amboni o pulpiti, i cancelli, i candelabri pel cero pasquale, sono creazioni secondarie di architettura, dedicate al mobilio religioso, in cui l'arte campana ha raggiunto uno stile originale abbellito dalla più sfarzosa e risplendente decorazione plastica ed incrostazione di marmi e di musaici. Il pulpito od ambone del Duomo di Salerno (fig. 10),



12. ROMA — IL CHIOSTRO DI S. PAOLO FUORI LE MURA (V. LA NOTA ALLA PAGINA 13).

(Fot. Alinari).

a mole resta inferiore alla cantoria del Duomo stesso, a quella del Duomo di Ravello ed altre ancora, ma è a tutte infinitamente superiore nella bellezza ed armonia della massa e nel pregio delle sculture che l'adornano, delle incrostazioni di marmi colorati e dei musaici policromi e dorati, risplendenti come gemme.

Roma fu nello stesso tempo produttrice di innumerevoli applicazioni analoghe su più vasto campo, come a momenti diremo. Le sue condizioni di vita dal Mille sin al Trecento non poterono agevolare la creazione di grandi monumenti architettonici. I restauri, i rifacimenti furono eseguiti nello stile tradizionale costantiniano; tuttavia i portici o vestiboli di chiese, i campanili (esempio nella fig. 11), i chiostri, sono opere di uno stile nuovo pregevolissimo. Questo stile però si esplica maggiormente e fiorisce in modo mirabile in una serie svariatissima ed innumerevole di opere minori di carattere architettonico con prevalenza dei pregi decorativi. Si tratta di cibori, di amboni, di candelabri pel cero pasquale, di troni vescovili, di cancelli presbiteriali, di pavimenti, altari, tombe, e di molte altre opere di mobilio ed arredo religioso, architettate con genialità e decorate con squisito senso d'arte. A comporle i marmorari romani si valsero di frammenti architettonici e di marmi decorativi scelti fra le innumerevoli rovine di monumenti romani dell'antichità classica ed utilizzando persino i frammenti che sminuzzarono in pezzi di forme geometriche o ridussero a cubetti, aggiungendo a questi anche cubetti vitrei smaltati colorati ed altri dorati. Così completarono la decorazione con musaici ornamentali di disegno sapiente, di linee e di tonalità assai armoniose. Per tal modo si costituì l'arte dei marmorari romani, riuniti a maestranze ed a famiglie di artisti ed artefici che associavano ossia trattavano promiscuamente l'architettura e cotesta decorazione, di cui andarono adorne innumerevoli chiese e conventi di Roma, del Lazio, degli Abruzzi e delle Puglie. Quelle botteghe di artisti furon dette dapprima dei *Cosmati* e cosmatesca l'arte loro perchè la famiglia dei Cosma fu la più numerosa, quella che esercitò l'arte più a lungo e lasciò innumerevoli opere e lavori; ma poi, essendosi constatato che vi furono parecchie altre botteghe e che alcuni dei capolavori maggiori non furono opera dei Cosmati, si è adottato la denominazione di *arte dei marmorari romani*. Le opere più insigni sono precisamente della famiglia dei Vassalletto di Roma, la quale al principio del Dugento ha creato gli splendidi chiostri di s. Giovanni laterano e di s. Paolo fuori le mura.

Entriamo nel chiostro di s. Paolo fuori le mura (fig. 12) di maestro Pietro Vassalletto. Lungo tutti e quattro i lati del portico, sopra il solito alto parapetto sorgono abbinate le graziose e svelte colonnette a spirale con larghi capitelli a foglie, riuniti superiormente da grossi abachi che servono di imposta alle piccole e larghe arcate. Ogni quattro arcate, un grosso pilastro fiancheggiato di collonnette pur appaiate rafforza la compagine e serve di appoggio ad una larga banda o fascia interna, la quale alla sua volta rafforza la vòlta a botte di copertura dei porticati. Come organismo, qui si avrebbe la pura e semplice ripetizione dei chiostri romanici della

(1) Nota alla figura della pagina precedente: Pietro Vassalletto cominciò il chiostro di s. Paolo fuori le mura nel 1205; si ritiene che abbia dovuto interromperlo nel 1225; lo terminò suo figlio prima del 1241.

Francia meridionale, ad es. di quello della chiesa di Saint Trophyme ad Aix en Provence. Tuttavia la trasformazione compiuta in queste opere di Roma e particolarmente in quello di s. Paolo fuori le mura è straordinaria al punto da renderne pressochè irriconoscibile l'originaria derivazione. Anzitutto la natura del materiale più fino, la delicata ed artistica lavorazione dei capitelli, l'eleganza delle colonnette, le loro proporzioni e così le proporzioni delle arcate e dei pilastri divisori; poi la decorazione nello stile solito dei marmorari romani di tutta l'alta trabeazione esterna verso il cortile, composta colla maggiore ricchezza: di cornicione e cornici architettoniche di tipo classico con aggiunte di sculture ornamentali e con una profusione di incrostaziou marmoree colorate e di musaici vitrei policromi e dorati di una bellezza e di uno sfarzo davvero magnifici. Non basta: l'intero cortile è stato trasformato in giardino folto e pittoricò ed il sole, il bel sole di Roma, indora, illumina tutti i marmi, musaici, i cui tasselli vitrei e dorati scintillano come gemme e come pagliuzze di monili orientali, ed accarezza i fogliami verdi delle piante ed i fiori del giardino. Immaginatevi un brutto sogno. Trasportate tutti interi questi chiostri di s. Paolo fuori le mura e di s. Giovanni laterano in una regione settentrionale pur conservando i marmi ed i porfidi, i musaici vitrei e dorati, conservando altresì la delicata esecuzione, insomma tutto, tutto, ma lasciando crescere un giardino di paese nordico e lasciando beninteso dominare il cielo, l'atmosfera ed il sole di quella latitudine. Tutto il fascino e l'incantesimo svaniranno.

Anche i piccoli e modesti chiostri di Roma, persino quelli che non hanno pretese artistiche sono dei cantucci incantevoli. Anni sono andai a Roma, tempo dopo che eran stati scoperti gli affreschi di Pietro Cavallini nell'alta tribuna della chiesa di s. Cecilia in Trastevere (veggasi la strenna del dicembre 1914 a pagina 9 e 10). Quella tribuna che domina l'interno della Basilica, essendo aggregata al contiguo convento delle Benedettine astrette a rigorosa clausura, era rimasta accessibile ai visitatori ed agli studiosi degli scoperti affreschi solo per pochi mesi ed il suo accesso era di nuovo precluso al pubblico. Uno studioso d'arte non deve mai rassegnarsi alle difficoltà materiali che si oppongono alla contemplazione di opere di alto pregio. Andai al convento; tirai la catena della campanella vicino al torno o cilindro verticale di legno e girevole, che serve di unica giornaliera comunicazione fra i mortali e le suore. Una flebile voce rispose dietro a quel torno; esposi la mia viva preghiera e passai nel torno stesso la mia carta di visita. Dopo lunga attesa la stessa voce si fece sentire, il torno girò e trovai nel suo interno una chiave con cui potei aprire una vicina porticina. Entrai; però, mi trovai soltanto in un parlatorio nella cui parete destra una grande apertura era chiusa da grosse sbarre. Questa volta fu una voce chiara e forte che mi salutò e quando, dopo un poco, potei discernere in quell'antro, scorsi la figura matronale e bellissima della Madre Badessa, la quale mi spiegò l'impossibilità in cui si trovava di soddisfare il mio desiderio. Ciò nonostante, io continuavo ad insistere ed allora essa fece suonare una campana e dopo poco dalla stessa porta per cui ero venuto entrò alla sua volta il Cappellano, un atletico e magnifico sacerdote perfettamente in analogia colla Madre Badessa. Mi spiegò che egli stesso non poteva entrare nel convento salvo in caso di morte imminente di una delle suore, che per entrarvi occorreva il consenso di S. Eminenza il Card. Rampolla protettore del convento. L'avesse mai detto! Pregai il Cappellano di esporgli la mia preghiera; io dovevo

ritornare a Roma circa un mese dopo e sarei ripassato. Così avvenne; e sentito allora che il Cardinale aveva accordata l'eccezionale autorizzazione, potei presentarmi al gran portone verde alla sinistra del portico (sempre nel cortile di s. Cecilia in Trastevere), tirai la catena ed una campana mandò lenti e ripetuti rintocchi rimbombanti; sentii passi appressarsi, risuonare un mazzo di chiavi, il portone si aprì, una suora col velo che scendeva sino al petto mi fece segno di seguirla e mi precedette pel lungo androne a vòlta. Così sboccai in un chiostrino a pilastri tutto adorno di pianticelle e di vasi di fiori e, nel mezzo, di un giardino rallegrato dal sole: che angolo di Paradiso per quelle povere suore! La suora voltò a sinistra sotto il portico ed io guardavo incantato questo chiostrino, quand'essa infilò una porticina e dovetti naturalmente seguirla salendo scalette strette, corridoi e via via. Essa continuava ad agitare il mazzo di chiavi e sentivo il fruscìo di sandali di suore che frettolosamente si allontanavano come se si fosse avvicinato loro il Demonio. Così giunsi alla tribuna ove mi trovai solo. Vi stetti a studiare e prender note per oltre mezz'ora. Poi ne venni via, preoccupato di ritrovar la via d'uscita in quel dedalo. Ma ecco riapparirmi dinanzi la schiena di quella suora, e così si ridiscese, si rifece la via, tornai a bearmi alla vista del sorridente chiostrino, l'abbandonai con rammarico ed al fondo dell'androne la suora riaprì il portone. La pregai di ringraziare e riverire la Madre Badessa; mi rispose che l'avrebbe fatto: finalmente avevo sentito la voce della mia guida: una voce misteriosa che scendeva sotto il velo per risalire a me. Sentii il rombo del portone che si chiudeva. Mi ritrovai nel cortile, con forte impressione delle pitture di Pietro Cavallini, ma con un'impressione ancor più intensa del sorriso di quel chiostrino!

Viterbo nel Medio Evo fu dimora frequente di Pontefici, e più volte sede di conclavi. Di quel celebre e storico periodo, così agitato, questa città conserva così caratteristici ed importanti edifici che in certi punti si ha quasi l'illusione di rivivere in pieno Medio Evo. Numerose ancora sono le case-torri, le torri, antiche case signorili accigliate come tante fortezze, alcune colle loro scale esterne pur della stessa pietra vulcanica; numerose altresì le antiche fontane isolate nel mezzo delle piazze. La piazza dei Pellegrini (a patto di addossarsi alla povera facciata rifatta di una chiesetta e così non vederla) pare la realtà di un sogno in pieno periodo di prepotenze, di agguati, di fazioni in androni e tetri voltoni. Il punto più suggestivo di Viterbo è però la piazza del Duomo o meglio quel lato di essa ove si allineano il palazzo e la loggia papale (fig. 13). Un largo scalone monumentale, fiancheggiato alla cima da due colonne, che dovevano sorreggere o statue, o simboli, oppure gabbie-lanterne, mette capo ad un largo ripiano lastricato, proprio di fronte al portone del palazzo del XIII sec. Questo è adorno di eleganti bifore gotiche, che rischiarano l'immenso salone interno, ove la tradizione ricorda che furono tenuti parecchi conclavi. Celebre il conclave della elezione di Gregorio X che, aperto nel 1270, durò due anni, finchè il podestà di Viterbo chiuse i cardinali nella sala, ne fece scoperchiare il tetto ed impedì fossero introdotti cibi. La contigua loggia gotica si prolunga sopra un poderoso arcone, mentre in alto appare ariosa e leggera mercè le sue colonnette ed i trafori che si profilano sul cielo; è detta *la loggia dei Papi* perchè da essa il nuovo Pontefice eletto benediceva il popolo, ma è pur da questa che nel 1267 Clemente IV lanciò l'anatema contro Corradino di Svevia. Passando sotto l'arcone predetto, che è puntellato da un grosso

e massiccio pilastro cilindrico, si sbocca dinanzi ad uno scosceso pendìo e guardando sulla nostra sinistra restiamo stupefatti alla vista di colossali contrafforti, i quali alla lor volta puntellano la parte posteriore del palazzo vescovile tetro e minaccioso: par che esso sfidi il sottostante ridente avvallamento.

Nel cuore dell'Umbria, sul finire del XII secolo e sul principio del successivo



13. VITERBO — IL PALAZZO DETTO DEI CONCLAVI E LA LOGGIA PAPALE (1). (Fot. Alinari).

Dugento, era germogliato in Assisi il fiore del più intenso ed entusiasta misticismo, che ben tosto diede origine al più mistico tempio d'Italia: la Basilica di s. Francesco, sotto alla quale giace la salma del Santo.

Un viaggio ad Assisi è un vero viaggio ideale di godimento delle bellezze placide del paesaggio incantevole dell'Umbria, dai colli ondeggianti armoniosamente, dalla infinita pianura verdeggiante, dal cielo sereno limpido nei suoi tramonti che invitano alla contemplazione, ai sogni ed all'estasi. È altresì un viaggio mistico, di sentimentale idealità, poichè anche gli atei, quelli che non credono ad alcuna religione, non possono sfuggire ad una spontanea, inconscia emozione nel riandare i

(1) Il palazzo eretto dal Comune nel 1266 fu residenza di parecchi Pontefici, e dal XV sec. residenza vescovile. La loggia fu costrutta nel 1267.

ricordi di questo giovane ricco, che tutto abbandonò per predicare la pace fra gli uomini e l'amore del prossimo, l'amore della Provvidenza, la cui bontà egli sentiva nella natura intera, prorompente essa stessa in un inno di infinita riconoscenza. È infine un viaggio artistico del più alto interesse, specialmente dal lato della storia, dei fasti gloriosi della pittura italiana nel Medio Evo. Il viaggiatore che si è portato ad Assisi, non soltanto riscontrerà l'azione dell'ambiente, della natura, nel generare l'arte, ma riconoscerà altresì che promotrice ed ispiratrice e con somma intensità dell'arte è l'idealità morale: il pensiero ed il sentimento. Entrambe queste forze sono pertanto indispensabili.

Giunto ad Assisi, il viaggiatore — nei lontani secoli scorsi era il caso di dire il pellegrino — si affretta ansioso verso l'estremo limite della piccola città, ove sorge la Basilica. Venticinque anni or sono, però, la prima volta che io andai ad Assisi, non mi fu dato di andarvi subito. Ero arrivato a notte fatta; il non breve tragitto dalla stazione fino ad Assisi lo feci in un omnibus sgangherato e giunto lassù alle mura di Assisi, dinanzi ad una delle porte, si dovette aspettare con pazienza finchè le imposte sgangherate cominciarono a scuotersi ed una vecchierella con fatica le spinse del tutto per lasciar passare l'omnibus, il quale infilò le strade buie, nere; si fermò all'albergo del Subasio, allora molto meno *confortable* di oggi. Appena fui nella mia stanzetta ne apersi la finestra e contemplai la sottostante larga valle, inondata dal chiaror di luna sino alla lunga cresta montuosa del di là, ove si adagia Perugia; guardando a destra: vidi la massa del convento francescano, che colle sue gigantesche substruzioni ad arcate sonnecchiava sotto alle carezze del chiaror di luna. In un punto però brillava un lumicino da una di quelle finestre, pareva uscisse da una cella ove un francescano si attardava nella preghiera o nel raccoglimento mistico.

L'accesso al convento ed alla Basilica è sopra un lungo, grande piazzale, circondato di porticati. Al tempo dei grandi pellegrinaggi e dell'accorrer di gente innumerevole da tutta l'Umbria e da ogni regione d'Italia, qui sulla paglia si trovava riposo durante la notte ed ai pilastri si potevan legar le cavalcature. In fondo, nel mezzo, l'accesso al convento; a destra la chiesa inferiore, e più sulla destra ancora le due rampe di gradinate convergenti al piazzale della chiesa superiore. L'esterno di entrambe le chiese è di un grande effetto per la massa ingente; rivela un'applicazione libera dello stile gotico francese. La chiesa inferiore in cui si entra anzitutto, si presenta con una specie di vestibolo trasversale e poi subito a sinistra si apre la lunga navata, bassa, tarchiata, nana e robusta, poco illuminata perchè a destra e sinistra le furon poi aggiunte delle cappelle; la luce prorompente abbondante dall'abside e dai due capi del transetto illumina invece largamente anche la crociera o tribuna. È nella vòlta a quattro spicchi di questa, al disopra dell'altar maggiore (che sorge al disopra della cripta ove riposa la salma del Santo) che si ammiran tuttora i trionfi dipinti da Giotto, trionfi della povertà, castità, obbedienza e di s. Francesco. Nella gran navata, al buio e molto rovinate, le pitture ad affresco e di Giunta da Pisa, di stile ancor primitivo, rappresentanti parallelamente le storie della Passione di Gesù e della vita di s. Francesco. Nelle due braccia del transetto e nelle cappelle laterali preziose pitture della scuola senese, massime di Simone Martini e di Pietro Lorenzetti, ed altre non meno preziose della scuola fiorentina: di Cimabue, ancora di Giotto e dei suoi allievi e seguaci. Tutt'insieme però queste pitture costi-



14. ASSISI — INTERNO DELLA BASILICA SUPERIORE DI S. FRANCESCO (1). (Fot. Alinari).

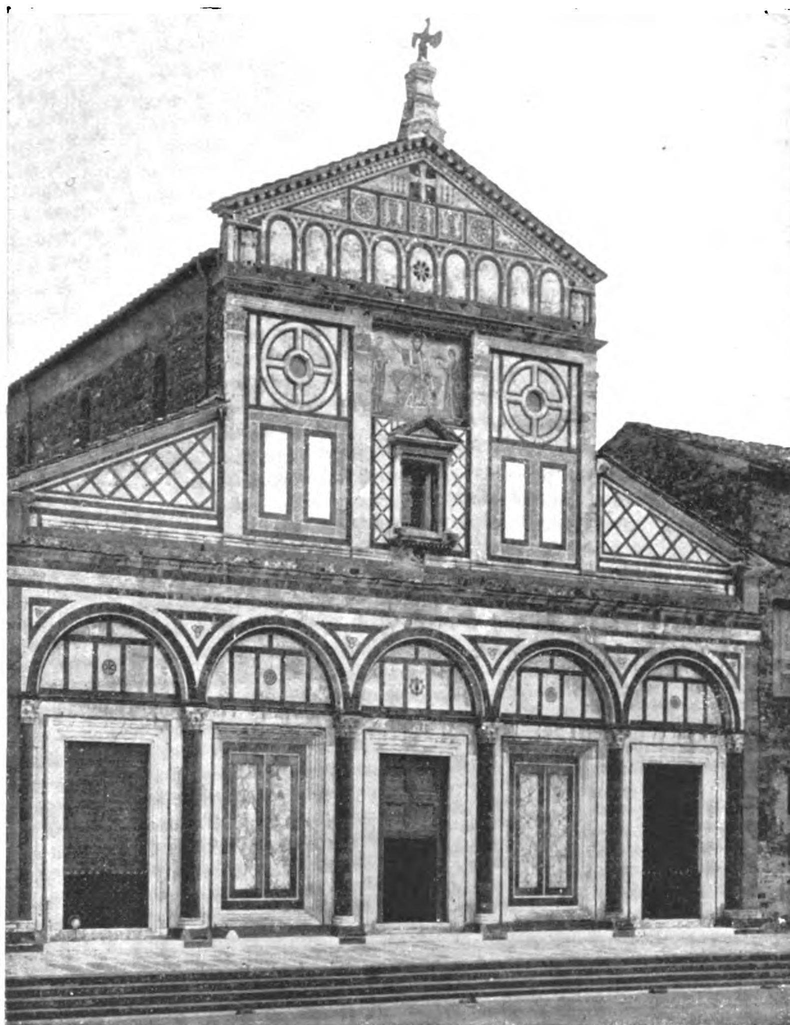
(1) S. Francesco d'Assisi visse dal 1181 al 1226. La chiesa di s. Francesco e composta di due parti: l'inferiore (nella cui cripta è sepolto il Santo) eretta dal 1228 al 1230 e la superiore dal 1236 al 1253.

tuiscono un prezioso museo della pittura italiana del Medio Evo; vi sono anche alcune tombe, pregevoli lavori dei marmorari romani.

L'interno della chiesa superiore (fig. 14) ad una sola immensa ed altissima navata, con largo transetto e pur larga abside, è opera architettonica di pura arte gotica francese. Probabilmente era stato un frate di qualche convento francescano di Francia a portare il progetto della doppia chiesa a due piani, analoga a quelle della S.te Chapelle a Parigi e della Chapelle del castello di Vincennes; e qui nell'interno della chiesa superiore lo stile gotico francese fu rispettato. Un solo cambiamento però fu introdotto e portato dal fatto che siamo in Italia, ove la luce penetra con immensa maggior abbondanza, dove le grandi vetrate son difficili da eseguire ed all'incontro la decorazione particolare all'arte del paese è la pittura ad affresco. Ecco dunque perchè abbiamo finestre strette con limitate vetrate colorate ed all'incontro abbiamo un'immensa superficie che ricevette una pur immensa decorazione pittorica ad affresco, decorazione prettamente italiana e che costituisce una serie di capitoli della storia della pittura italiana nel Medio Evo. Anzitutto nelle vòlte della grande navata e nella parte superiore dei lati, rispettivamente il Redentore, la Madonna, Santi e poi storie parallele dell'Antico e del Nuovo Testamento, della scuola romana del Rusuti, del Turriti e di Pietro Cavallini. Poi sulle pareti dell'abside, sulle pareti del transetto e nella vòlta della crociera, affreschi di Cimabue (notevoli specialmente le sue due grandi Crocifissioni, così drammatiche). Infine nell'alto basamento delle pareti laterali della gran navata e nel muro interno della fronte, le celebri ventotto storie di s. Francesco dipinte da Giotto ad intervalli (alcune coll'aiuto di compagni od alunni) e nelle quali vediamo l'esordire ed il fiorire dell'insigne maestro che portò l'arte italiana del Medio Evo al suo apogeo.

Passiamo in Toscana. Non è a Firenze che troviamo subito uno dei centri che elaborarono l'arte italiana del Medio Evo; vi troveremo invece più tardi l'apogeo. Tuttavia, mentre Pisa e Siena costituiscono una dopo l'altra due di quei centri, la gentile città dei fiori svolge l'arte sua ancora timidamente e presenta già qualche saggio delle preziose sue doti, specialmente nell'arte decorativa. Il più ammirato suo monumento di questo tempo è la Basilica di s. Miniato al monte, meta altresì di una romantica passeggiata, tanto per chi vi sale dalle rampe di fronte a s. Niccolò, quanto per chi vi si reca pel viale dei colli, allietandosi nel rimirare la bella e sorridente natura. Giunti alla sommità del monte, un antico portone di fortezza, aperto in vetuste mura, coperte di folta vegetazione, si affaccia a noi e ci fa rammentare che qui era la fortezza donde, nell'assedio del 1529, Michelangelo dominava l'accampamento degli Imperiali. Entrati sulla spianata, a destra, dal parapetto godiamo del panorama di Firenze fino al lontano monte di Fiesole. Alla nostra sinistra abbiamo l'antica Basilica ed il vecchio palazzo vescovile. La Basilica frammentaria ha appunto una facciata con decorazioni geometriche eleganti e gentili, composte di marmo bianco e di marmo verde di Prato, che il tempo ha annerito. Questa è appunto la decorazione detta *dicromica* e che nell'arte fiorentina del Trecento raggiungerà la sua maggiore bellezza. Il campanile ricostrutto nei primi anni del Cinquecento è precisamente quello donde Michelangelo bersagliava l'accampamento degli Imperiali, col tiro di un cannoncino portato là sopra. I nemici, scoperto infine il punto donde partivano quei colpi,

alla lor volta ne fecero bersaglio delle loro artiglierie, ma Michelangelo vi trovò riparo con certi grossi involti penzolanti di tele e stracci che ammorzavano il colpo delle palle. Beati tempi di guerra in paragone ai nostri!



15. FACCIATA DELLA BASILICA DI S. MINIATO AL MONTE PRESSO FIRENZE COMPIUTA, RITIENSI, NEL 1062.

Pisa, come dicevo or ora, costituì con Siena i primi due grandi centri toscani dell'arte medievale italiana e rispetto ai centri di Venezia, della Sicilia, delle Puglie e della Campania ed infine di Roma, Pisa compie un ulteriore maggior progresso, un grande progresso, tanto che anni ed anni sono, era dall'arte pisana che si faceva partire il risorgere dell'arte in Italia. L'arte architettonica di Pisa cominciò ad essere analoga a quella di Lucca e di altre località vicine, un'arte romanica di carattere assai lombardo ma più piacevole per maggiore genialità e per maggiore bellezza



16. PISA — IL BATTISTERO, IL DUOMO ED IL CAMPANILE (1).

conferita altresì dal materiale bello e di facile lavorazione. Ma, quando i Pisani, grandi viaggiatori e conquistatori nel Mediterraneo e nell'Egeo, ebbero imparata l'arte pugliese, se l'assimilarono; e, quando poi ebbero ammirati i monumenti della Sicilia ed i monumenti bizantini ed arabi dell'Oriente, le sculture della Campania, i lavori dei marmorari romani, ispirati altresì dalla bellezza dell'ambiente della natura della propria regione pisana, ingentilirono la loro architettura e decorazione a tal punto che crearono il proprio stile, lo stile pisano. Lo stile pisano finalmente ci presenta edifici meravigliosi per genialità e bellezza; il primo sorriso giovanile dell'arte italiana.

Dopo tutta una serie di chiese minori i Pisani sono pervenuti a creare quei capolavori che costituiscono *i grandi monumenti pisani:* il Duomo ed il suo campanile o torre pendente (inclinatasi durante la sua costruzione, venne però proseguita ritornando gradatamente alla linea perpendicolare), il Battistero e, dietro al Battistero ed al Duomo, il Camposanto. Questi quattro edifici non sono sorti proprio tutti quattro allo stesso tempo, tuttavia in un periodo per così dire allacciantesi di venticinque in venticinque anni, in un periodo di continuo progresso e perfezionamento del senso artistico della popolazione pisana. Ne è pertanto seguìto che omogeneità anzi identità di stile si nota nella loro parte inferiore romanica e poi identità di perfezionamento nella loro parte superiore. Quando Pisa fioriva — era cioè grande potenza marittima, e tutta la sua vitalità affluiva al porto e da questo defluiva — vi si arrivava dal mare e scesi al porto e percorso o fiancheggiato il canale, nel giungere alla città, vi si trovavano immediatamente *i grandi monumenti pisani.* Declinata e svanita la sua vitalità, lasciato interrare il porto ed il canale, da allora chi venne a

(1) Il Duomo di Pisa, eretto dal 1063 al 1118, fu in seguito ampliato ed adornato sin verso la metà del Dugento. Anche il Battistero fu creato in due periodi: 1153-principio del Dugento, 1278-principio del Trecento. Il campanile cominciato nel 1174, dopo la costruzione del 4° piano si inclinò; venne proseguito dal 1234 al 1350 correggendo man mano la pendenza. Dietro al Battistero ed al Duomo si stende il Camposanto.

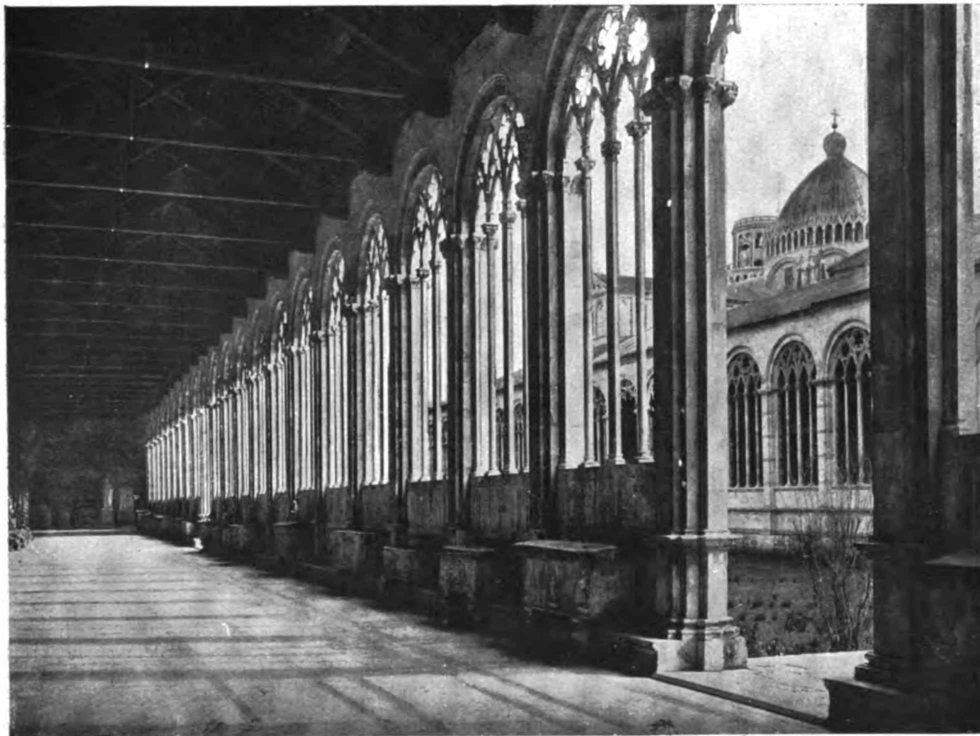
Pisa provenne sempre dalle città interne della Toscana e vi entrò quindi dal lato opposto. Oggi ancora chi arriva a Pisa, deve attraversarla tutta intera per giungere a questo punto solitario, così poco frequentato dagli abitanti, che vi regna un pieno silenzio e tutto lo spazio del suolo circostante è occupato da bei tappeti di verdi prati che nessun piede calpesta; per accedere ai grandi monumenti vi sono i due stradoni e per passare da uno all'altro i marciapiedi di candida pietra. Tuttavia la festosità di questi gioielli di architettura e decorazione è tale e tanta che la malinconia non invade l'animo di chi li contempla ed ammira. Si resta estatici dinanzi a tanta bellezza sorridente: par di trovarci dinanzi ad una giovane bellissima ragazza che si è addormentata da secoli e da secoli sogna. Di mattino questi monumenti sono chiari, luminosi, quasi bianchi, come tali almeno spiccano sull'azzurro di chiarissimo cobalto del cielo; nel meriggio abbagliano di vibrante luce dorata; infine, sul far della sera sono avvolti da una atmosfera rosea-aranciata di una sonorità a piena orchestra. (Veggasi la Tav. I, che riproduce un quadretto del compianto Emilio Cavenaghi esistente a Milano nel museo Poldi Pezzoli). L'occhio nostro rimane affascinato, il pensiero inerte; tutt' alpiù non si pensa alla sorte della gloriosa Pisa, bensì all'incantevole poesia della dolce e gentile arte sua. In tutti e tre gli edifici principali: la muratura è di pietra calcare del monte Verruca, al quale il tempo conferisce una tonalità chiara di ocra gialla leggermente dorata; la decorazione nel candido marmo di Carrara, la copertura del Duomo e della sua cupola in piombo, che per l'ossido, ha assunto una tonalità di manganese, cioè un bel viola che volge all'ocra



17. PISA — INTERNO DEL DUOMO. (Fot. Alinari).
IL CORPO ANTERIORE È DI CINQUE NAVATE, IL TRANSETTO DI TRE.

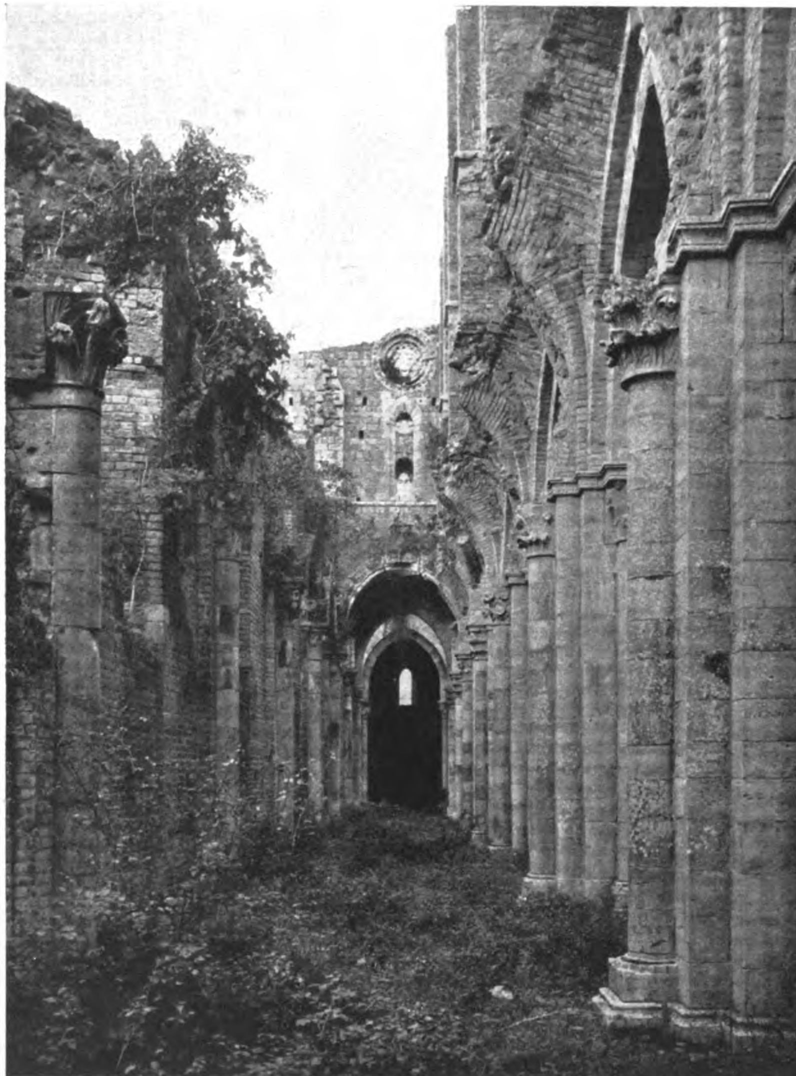
d'oro bruciata; in tutti e tre gli edifici maggiori il pianterreno è robusto, prettamente romanico, tutto quanto vi si innalza sopra è egualmente a logge di colonnette ariose e svelte, od a trafori gotici di sorprendente eleganza. Il Battistero era già compiuto da tempo, quando gli artisti di Pisa, la cui estetica ed il cui stile si eran venuti quanto mai perfezionando, si accorsero che l'opera mancava di bellezza e ne hanno modificato tutto l'esterno, giungendo all'effetto magnifico di questa massa cilindrica leggermente piramidale, avvolta nella metà superiore di elegantissimi pizzi e poi incoronata di una cupola a linee spezzate.

Dietro al Battistero ed al Duomo, sorge assai basso il lungo Camposanto avvolto da una muratura ad arcate cieche su lesene, di una complessiva sobrietà austera che s'addice appunto ad un luogo di cemetero. Entriamo: la solennità permane bensì nel suo complesso ma è di mesta malinconia soltanto nella parte di mezzo: un lungo rettangolo — ove il vescovo Ubaldo di ritorno dalla Crociata aveva fatto deporre un alto strato della terra del Calvario, recata come zavorra dalle navi pisane — tuttora nudo di monumenti, coperto di prati verdi e piantato di qualche piccolo rosaio e di qualche cipresso. Ma tutt'attorno, l'immenso portico che gira lungo i quattro lati, verso il campo dei morti è chiuso da un traforo gotico, un pizzo di candido marmo di maravigliosa eleganza e bellezza. È creazione di Giovanni pisano, di cui già abbiamo veduto opere nel fascicolo dell'anno scorso a pagine 16 e 17. Percorrendo questi larghi e lunghi, immensi porticati, si passa di stupore in stupore: anzitutto ammiriamo



18. PISA — INTERNO DEL CAMPOSANTO. (Fot. Alinari).
FONDATO NEL 1188, EBBE LE SUE CHIUDENDE MARMOREE DELL'INTERNO DAL 1278 AL 1283 E PROSEGUITE SUCCESSIVAMENTE.

quella affascinante ed incessante galleria traforata; gli antichi sarcofagi greci e romani; il bianco pavimento sparso di lapidi; poi in alto la copertura ad armature del tetto, di intensa, calda tonalità oscura; infine la parete opposta alla galleria tutta dipinta ad affreschi: quelli della scuola toscana del Trecento intesi a far spaventare e ravvedere il popolo, e quelli del Quattrocento di Benozzo Gozzoli colle storie dell'Antico Testamento, trattate colla più briosa genialità quali scene ed avvenimenti del tempo del pittore. Sotto a tutte queste pitture innumerevoli sculture: statue, sta-



19. S. GALGANO — ROVINE DELLA CHIESA DEL CONVENTO. INTERNO DI UNA DELLE NAVATE MINORI.
(Fot. Alinari).

Il convento di s. Galgano nel territorio senese ebbe due periodi di costruzione dal 1218 al 1229 e dal 1260 al 1268.

tuette, busti, sarcofagi, frammenti architettonici di tutti i tempi e di tutti gli stili ed alcuni monumenti funerari di tempi più prossimi a noi, fra i quali, capolavori del Bartolini e del Duprè. Tutta questa immensa quantità di opere d'arte della scultura, specialmente greca, romana e medievale, è stata collocata come veniva, senza pedanterie di cronologie, di stili, di scuole. Non v'ha museo al mondo così straordinario per affreschi e sculture, ed in un ambiente di tanta meravigliosa bellezza e con tanta abbondanza di luce. A crearlo apposta nessuno, neppure un genio vi riescirebbe! Eppure signore mie e signori miei, vi sono alcuni padroni della sorte dei monumenti e delle opere d'arte che hanno concepito la terribile idea di portar via le sculture in altri ambienti contigui e classificarle per ordine di stili e di cronologia, insomma di farne un museo o magari diversi musei. Si poteva immaginare un progetto più terribile? Dio salvi il Camposanto di Pisa da tanta iattura!



20. SIENA — PIAZZA DEL DUOMO.
(ARCIVESCOVADO - DUOMO - ARCATA DEL DUOMO NUOVO) (1).

Nel corso del XII secolo, una colonia di monaci cistercensi francesi, venuta a stabilirsi nella maremma di Roma, trasferì ed insediò in Italia una scuola di architettura gotica francese. Questa, nel diffondersi, subì l'azione dello spirito e dell'ambiente italiano e si trasformò in stile gotico-italiano, che, adattandosi ancora alle singole architetture locali della Toscana, diede edifici magnifici e condusse l'architettura italiana del Medio Evo al suo punto culminante.

Uno dei primi magnifici saggi dell'arte gotica-italiana fu la grande chiesa del monastero cistercense di s. Galgano, nel territorio senese, e le cui rovine sono di un effetto romantico incantevole (fig. 19); poi seguirono i monumenti religiosi e profani di Siena, ai quali terranno dietro quelli di Firenze.

Il Duomo di Siena s'innalza sul punto più alto della città. Una sera di plenilunio, giravo fantasticando per le vecchie contrade contorte di Siena, qua e là percosse vivamente dalla luce della luna, ma per lo più avvolte da profonde tenebre, come altrettanti antri. La via che seguivo andava in salita; d'un tratto sboccai su una larga piazza e mi trovai faccia a faccia dell'alta mole del Duomo, illuminato

(1) Il Duomo di Siena, fondato nel principio del Dugento, fu proseguito sotto la direzione dei frati di s. Galgano dal 1257 al 1268. Il Duomo nuovo, principiato nel 1340, fu interrotto ed abbandonato nel 1356.



21. DUOMO DI ORVIETO CREATO DAL SENESE LORENZO MAITANI DAL 1310 AL 1330.

in pieno di una placida luce argentina. Di fronte al Duomo è l'ospedale di s. Maria della scala, il cui lungo zoccolo da una parte forma un banco continuo. Sedetti e rimasi in lunga contemplazione, riandando la storia di così meraviglioso edificio.

I Senesi l'avevan principiato coi proprii architetti, quando, vedendo il meraviglioso inizio della chiesa del convento di s. Galgano sollecitarono i frati architetti di quel monastero a venir ad assumere la direzione del loro nuovo Tempio. Questi vennero, utilizzarono in buona parte quanto era già stato fabbricato, ma vi diedero l'indirizzo del nuovo stile gotico-italiano. In ultimo, non mancava più che la facciata e questa la principiò nel 1284 Giovanni pisano, l'autore delle gallerie del Camposanto di Pisa. Non ne eseguì che la metà inferiore, dandovi meraviglioso effetto di policromia dei marmi e bronzi e curando al massimo grado la parte della decorazione plastica di statue e di bassirilievi. A questa interruzione seguì un lungo spazio di tempo durante il quale accaddero due avvenimenti artistici straordinari.

Il primo fu il sogno dei Senesi di innalzare un nuovo tempio immensamente più grande al punto che il loro Duomo doveva costituirne soltanto il transetto. Intrapresero l'opera gigantesca nell'anno 1340 nello stile proprio, senese, cioè lo stile gotico-italiano evoluto, trasformato per opera del genio stesso senese. L'opera colossale era iniziata e progrediva quando si constatarono alcuni difetti di costruzione che minacciavano la stabilità dell'edificio; sopravvenne la terribile pestilenza del 1348; la prosperità di Siena ed i suoi mezzi andavano declinando. L'ardimentosa impresa rimase interrotta e non fu più proseguita. Accanto al Duomo, sulla destra, si innalzano e girano ancora le gigantesche arcate, svelte, di slancio portentoso; alcune parti decorative, come la porticina di fianco verso il Battistero, sono modelli dell'incantevole, meravigliosa nuova arte plastica dei Senesi.

L'altro avvenimento fu precisamente la facciata del Duomo di Orvieto (fig. 21), creazione del senese Lorenzo Maitani e per lo appunto in quello stile decorativo associato a sapiente e ben composta architettura che forma lo stile senese, ossia gotico-italiano dei Senesi.

Il popolo di Siena, costretto a rinunziare a proseguire il gigantesco nuovo Duomo, non si perdette d'animo e rivolse la sua attività al compimento della facciata di quello già edificato; e per la seconda metà superiore che mancava ancora imitò quella del



22. FACCIATA DEL DUOMO DI SIENA, PRINCIPIATA NEL 1284 DA GIOVANNI PISANO, PROSEGUITA NELLA METÀ SUPERIORE DAL 1372 IN AVANTI.

Duomo di Orvieto, tanto più che era creazione senese. L'imitazione riescì di organismo di minor robustezza e sapienza architettonica ma di incontestabile superiorità nell'effetto estetico, lieto, sorridente, meravigliosamente bello. Dopo i grandi monumenti di Pisa, della prima giovinezza direi quindicenne del genio italiano, ecco quelli di Siena, pari alla giovinezza ventenne di una bella sposa. Dell'architettura profana di Siena, per lo meno del suo palazzo pubblico, dirò fra breve. Proseguiamo nel campo dell'architettura religiosa, passando a Firenze ove l'architettura italiana del Medio Evo raggiunge la sua piena maturità: la giovane sposa si è fatta magnifica matrona.

A Firenze furono i frati domenicani ad importare dal Lazio l'architettura gotica-italiana e l'applicarono dapprima in modesti edifici, poi in chiese relativamente grandi come Santa Trinita, infine nella nobile e mistica gran chiesa di santa Maria Novella.

Sullo scorcio del Dugento venne finalmente a stabilirsi a Firenze Arnolfo di Cambio di Colle in Val d'Elsa, architetto e scultore, che prima era stato seguace e collaboratore di Niccola pisano, poi recatosi a Roma aveva pur fatta sua l'arte dei marmorari romani. Giunto a Firenze, maturo di anni e di arte, vi fece ancora tesoro del progresso architettonico di s. Maria Novella e dalla fusione di cotesti stili, trasse la maniera o stile nuovo fiorentino con cui intraprese la costruzione del palazzo della Signoria e, si ritiene pure, della chiesa di santa Croce.

Nel 1294 avendo i Fiorentini deciso la ricostruzione ampliata del loro vecchio Duomo dedicato a santa Reparata, l'affidarono ad Arnolfo di Cambio. Egli vi diede



23. FIRENZE — LOGGIA DELLA MISERICORDIA, DETTA POI LOGGIA DEL BIGALLO, COSTRUTTA DAL 1352 AL 1358.
(Fot. Alinari).

principio nel 1296 con progetto grandioso di chiesa, che doveva andar coperta di vòlte a crociera ogivali, come santa Maria Novella, però di vastità ed altezza maggiori. Proseguì i lavori fin che visse; ma dopo la sua morte accaduta nel 1302, i lavori rallentarono, quasi cessarono.

Giotto, chiamato nel 1334 a proseguirli, si occupò invece del *campanile*, di cui innalzò l'alto basamento e per questo preparò i cartoni di due zone o serie di bassirilievi che dopo la di lui morte (1337) furon eseguiti da Andrea pisano (fascicolo 1915, pagine 17, 18 e 19). Questi proseguì pure la costruzione del campanile per il primo tratto superiore, adottando la stessa divisione in due zone e preparando delle nicchie per statue di tutto tondo. Il concetto non piacque, Andrea fu rimosso, ma le nicchie rimasero. Nel Trecento vi furon già collocate parecchie statue di quel tempo e nella prima metà del Quattrocento vi ebbero poi posto quelle celebri di Donatello ed altre di alcuni suoi contemporanei.

Francesco Talenti fiorentino, architetto e scultore che aveva imparato lo stile senese e sapeva adattarlo all'ideale fiorentino, subentrò allora ed in poco più di quindici anni innalzò i tre piani superiori con magnifiche finestre e coronamento di parapetto sorretto da mensole.

Continuando le masse, le proporzioni, le linee ed il sistema *dicromico* della decorazione, Francesco Talenti, mediante il disegno e la decorazione delle finestre del secondo e terzo piano, colla altezza maggiore dell'ultimo piano, l'elegantissimo suo finestrone, il coronamento a parapetto sorretto da tutta una serie di graziose mensole, ha innestato sullo stile fiorentino quello senese ed ha creato un'opera di meravigliosa bellezza, un capolavoro che



24. FIRENZE — SAGRESTIA DI SANTA CROCE ADORNA DI AFFRESCHI DI NICCOLÒ DI PIETRO GERINI E NELLA CONTIGUA CAPPELLA RINUCCINI DI AFFRESCHI DI GIOVANNI DA MILANO (XIV SEC.).

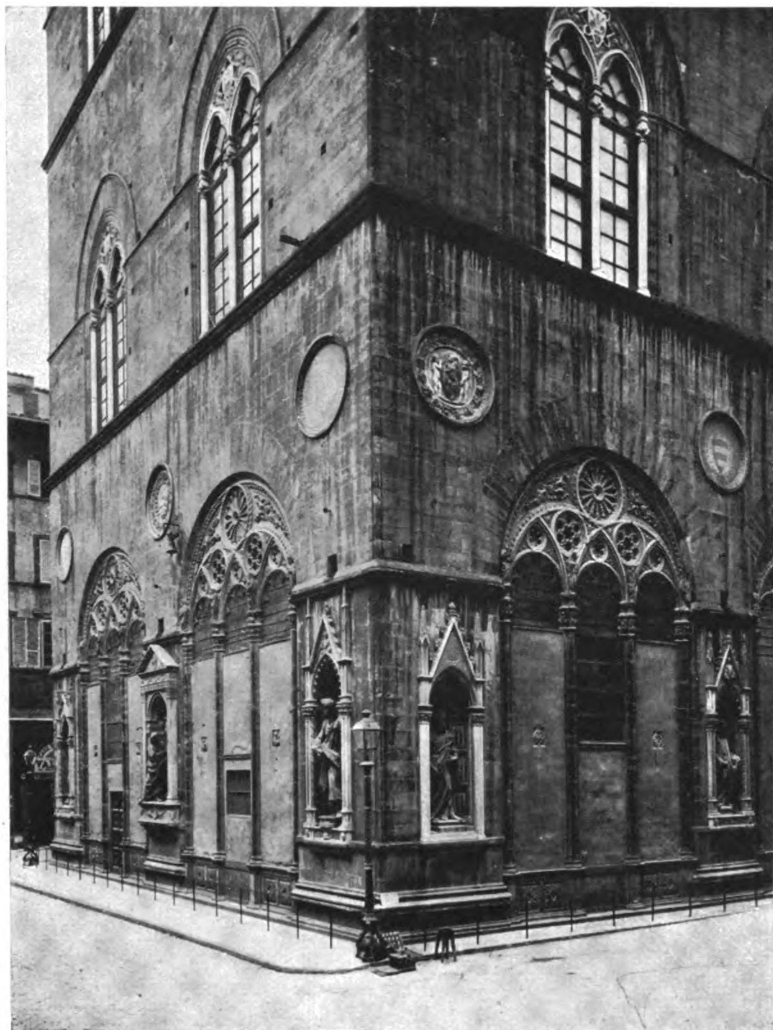


25. FIRENZE — IL CAMPANILE DI S. MARIA DEL FIORE (1).

(1) Principiato da Giotto nel 1334, proseguito da Andrea pisano dal 1337 al 1343; ripreso nel 1351 da Francesco Talenti che ne innalzò i tre piani superiori, trasformandone completamente lo stile; terminò la sua meravigliosa nuova creazione nel 1358.

Carlo V chiamò un gioiello che si sarebbe dovuto proteggere sotto una campana di vetro.

Finalmente nel 1357 Francesco Talenti si dedicò al proseguimento del Duomo, che fu continuato per opera collettiva, pur avendovi egli parte precipua. Conservò la larghezza già stabilita da Arnolfo ma trasformò il di lui progetto aumentando il numero delle campate, creando il modello dei pilastri poligonali per l'interno e li distribuì spaziandoli ancor maggiormente ed infine accrescendo l'altezza delle navate; e mentre attendeva a così straordinarie innovazioni, incominciò anche la decorazione dell'esterno dei fianchi nello stesso sistema dicromico del campanile e ricominciò pure la facciata di Arnolfo. Egli andava avanti in mezzo a grandi difficoltà, diffidenze, sottostando alle formalità dei concorsi per ogni elemento ed ogni parte dell'edificio, ed anche alle rivalità. Finalmente dopo il luglio del 1369 non troviamo più la sua presenza alla grand'opera; una commissione di pittori aveva intanto preparato un modello completo del gran Duomo, che, oramai da molti decenni era chiamato *Santa Maria del Fiore*. Sul gran capocroce ottagonale puntellato da esedre o tribune pur poligonali s'innalzerà una gran cupola ovoidale a spicchi. Il modello fu adottato definitivamente; proibizione e minacce a chi se ne sarebbe scostato. I lavori vennero alacremente continuati. Col chiudersi del Trecento le esedre stavan per essere ul-



26. L'ORATORIO DI OR SAN MICHELE, PRINCIPIATO NEL 1337; NEL 1404 L'INTERO EDIFICIO ERA GIÀ COMPIUTO, SALVO I TABERNACOLI ESTERNI, DEI PILASTRI, ADORNI DI STATUE, PRINCIPIATI ALLA METÀ DEL TRECENTO E PROSEGUITI SUCCESSIVAMENTE. (Fot. Alinari).

timate ma alla gran cupola non si era ancora posto mano; l'eredità dell'arduo compito passerà al Quattrocento, al Rinascimento. La facciata, ricominciata dinanzi alla nuova grossezza del muro rafforzato, stava per giungere a metà della sua altezza e popolandosi di statue e statuette. Il lavoro durerà ancora una quarantina d'anni, arricchendosi dei capolavori di Nanni di Banco e di Donatello (veggasi il fasc. 1915 a pag. 33 e 40) e poi verrà interrotto e nel 1588 tutto verrà pazzamente demolito per sostituirvi facciata nuova ma questa non venne che ai tempi nostri.

Entriamo in santa Maria del Fiore (fig. 27). L'immenso ed altissimo spazio è suddiviso in tre navate da una doppia fila di quattro soli piloni mentre in Notre Dame di Parigi ne occorsero cinquanta! la vasta crociera sottostante all'immensa cupola è circondata di profonde esedre e queste di cappelle. Tutto il complesso ci lascia una sensazione di grandiosità solenne, ci ispira rispetto e silenzio. Siamo davvero in un tempio maestoso, dove gli architetti hanno risoluto il problema dell'immenso spazio interno e di immensa altezza. Peccato che l'effetto ne sia incompleto per la scarsezza della luce a cagione di alcune finestre chiuse e dell'annerimento delle vetrate di tutte le altre, ed incompleto altresì per la mancanza della sua decorazione pittorica ad



27. FIRENZE — INTERNO DEL DUOMO (Fot. Alinari).

detto di s. Maria del Fiore, principiato da Arnolfo di Cambio dal 1296 al 1302; ripreso nel 1357, fu proseguito con maggiore vastità ed altezza, ed allora fu opera collettiva, però Francesco Talenti vi ebbe parte precipua sino al 1369· nel 1368 fu adottato definitivamente il modello comprendente anche la cupola; nel 1421 s. Maria del Fiore mancava soltanto della sua cupola.

affresco come abbiamo veduto nella chiesa superiore di Assisi e come vediamo ripetutamente in Firenze stessa, ad esempio nel cappellone degli Spagnuoli presso santa Maria Novella e nella sagrestia di santa Croce (fig. 24 a pag. 29).

Due edifici fiorentini del Trecento, di carattere promiscuo religioso e profano molto singolari, sono l'Oratorio di Or san Michele e la loggia detta del Bigallo.

L'Oratorio di Or san Michele (fig. 26 a pag. 31) era dapprima un edificio profano, destinato nel pianterreno a mercato del grano e nei piani superiori a magazzeno delle provviste di grano della repubblica fiorentina. Per la venerazione di un'immagine sopra uno dei suoi pilastri interni nel pianterreno, questo fu trasformato in Oratorio, ebbe quel meraviglioso tabernacolo dell'Orcagna (che già presentai nel fasc. del 1915 a pag. 20 e 21) e poi all'esterno chiusure marmoree elegantissime ed inoltre tabernacoli con statue e gruppi che costituiscono altrettante pietre miliari della gloriosa storia della scultura in Firenze (v. detto fascicolo dell'anno scorso a pagine 41, 82 ecc.).

La loggia del Bigallo (fig. 23 a pag. 28), invece dovrebbe esser denominata della Misericordia perchè fu istituita da questa benefica Confraternita per esporvi al pubblico interessamento i bambini smarriti od abbandonati dai loro genitori. Dietro, nel fondo è un altare pur con statue del Trecento. La parte superiore di questo piccolo edificio ha carattere di costruzione profana, quasi di edificio privato ed anche sotto questo aspetto è un saggio elegantissimo e prezioso quanto mai.

È tempo che diamo anche un'occhiata ad opere di architettura profana.

Chi ebbe occasione di visitare città italiane, un tempo fiorentissimi centri di repubbliche, poi decadute e poco per volta persino assai ridotte nella loro antica attività commerciale, avrà provato stupore trovandosi in quartieri, piazze, vie che conservarono quasi intatta la loro fisionomia antica. All'incontro nelle città grandi ed anche in quelle fra le piccole — ove il progresso della floridezza andò sempre accentuandosi o sorse d'un tratto per fortunata ubicazione topografica — non v'ha quasi più quartiere, nè piazza, nè via colla antica sua fisionomia, ma si trovano soltanto edifici antichi isolati in mezzo a costruzioni moderne. Ognuno sa che l'origine di queste trasformazioni maggiori è data dalla fatalità del progresso, che crea esigenze nuove ed anche i mezzi per soddisfare l'instabilità ed i capricci.

La conservazione della fisionomia antica è quindi assai maggiore e talvolta quasi intera nelle città secondarie, una volta importanti Comuni e poi ridotte dalle vicissitudini ad esistenza appartata e nelle quali anche la vitalità andò esaurendosi; ad esempio, in Toscana, a San Gimignano ed a Volterra.

San Gimignano la città delle torri: nel Dugento fu Comune indipendente che teneva testa alle repubbliche vicine; nel Trecento per le sue discordie civili declinò e cadde sotto il protettorato della repubblica fiorentina; perdette ogni importanza politica e lentamente si addormentò nella cerchia delle sue mura, colle sue piazze e vie antiche, coi vecchi palazzi pubblici e privati e colle sue torri gentilizie. Nel suo nuovo *palazzo del Popolo* (costrutto nel 1288, ma ampliato nel 1323) si conserva ancora (ed è sede delle adunanze dell'odierno Consiglio comunale) la sala in cui Dante l'8 maggio dell'anno 1300 venne a patrocinare l'unione della lega guelfa con a capo Firenze. Salvo qualche edificio privato come i palazzi Pratellesi, Fiorani e pochi altri del Trecento, nelle vie e nelle piazze è sopravissuta la piccola città fiorente del Dugento





28. VEDUTA DI S. GIMIGNANO (1). (Fot. Alinari).

colla sua fisionomia sobria, severa, robusta e tenace. In alcuni punti come nella piazza della Cisterna, all'arco dei Becci (fig. 29), si ha davvero la sensazione di quella esistenza medievale di continue lotte interne fra le grandi famiglie che si contendevano il primato della città.

Volterra può vantarsi di possedere il più antico palazzo comunale, in cui, alla espressione della forza, già si colleghi una notevole importanza architettonica (fig. 30). All'esterno non gli manca che la sua vecchia *ringhiera*, dalla quale il Podestà arringava il popolo. Sorge in una lunga piazza tutta circondata di edifici antichi, anch'essi per lo più di macigno (detto *panchina*) simbolicamente freddo, tenace, indomabile. Pochi ambienti medievali sono così suggestivi. Lo è di mattino, quando in poche ore ai piedi degli antichi edifici si svolge il mercato dei legumi e dei frutti recati dai contadini dei dintorni, nella cui robustezza non cercate soltanto i discendenti della gente del Medio Evo ma pur anche degli antichi etruschi. Più suggestivo ancora è

(1) La torre più alta nel mezzo di questa veduta, è la torre del nuovo palazzo del Popolo, del quale si vede la merlatura; l'altra torre alta è quella detta *rognosa*, del vecchio palazzo del Comune; alla sua sinistra le stanno accosto le due torri gemelle de' Salvucci ed alla destra la torre de' Cortesi. Più a destra sorge isolata la casa-torre de' Pesciolini.



29. S. GIMIGNANO — L'ARCO DE' BECCI IN FONDO A VIA S. GIOVANNI (1). (Fot. Logi).

(1) A sinistra avanzo delle case della famiglia de' Becci, a destra la torre e gli avanzi delle case de' Cugnanesi; dall'arco de' Becci si sbocca nella piazza della Cisterna, ove s'innalza la torre de' Cortesi, di cui qui si vede la cima.



30. VOLTERRA — IL PALAZZO DEI PRIORI (1). (Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

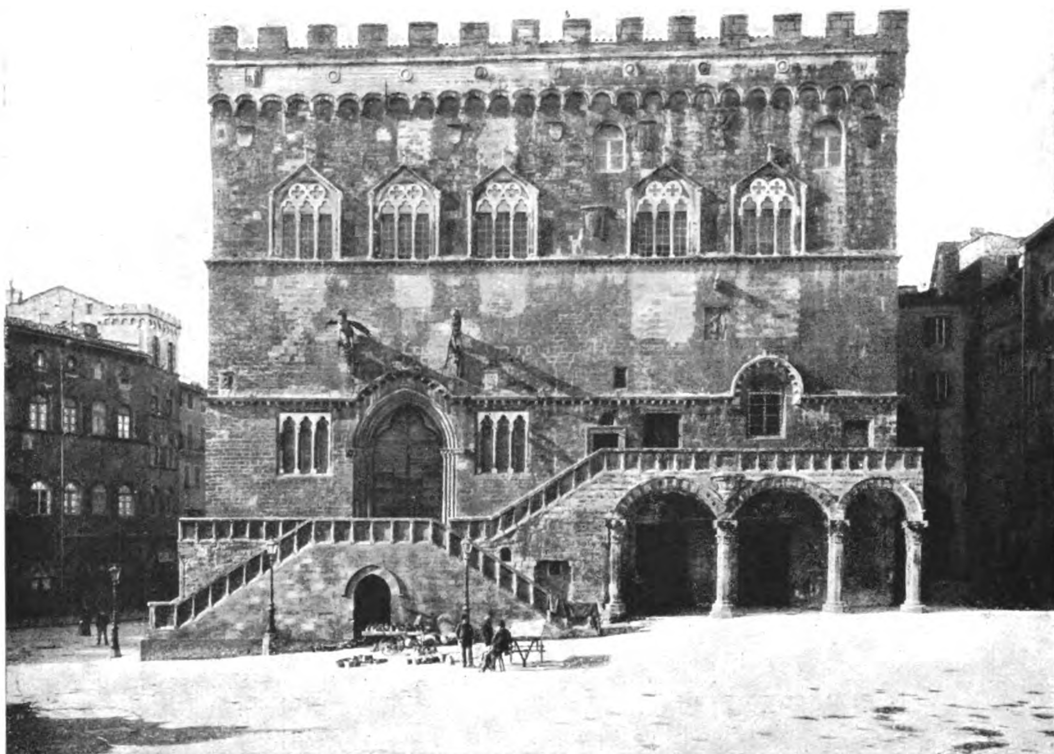
(1) Edificato dal 1208 al 1254; le quattro bifore accostate del primo piano illuminano la sala della udienza ancor esistente, ove fu assassinato a tradimento Giusto Landini e buttato giù in piazza (1429).

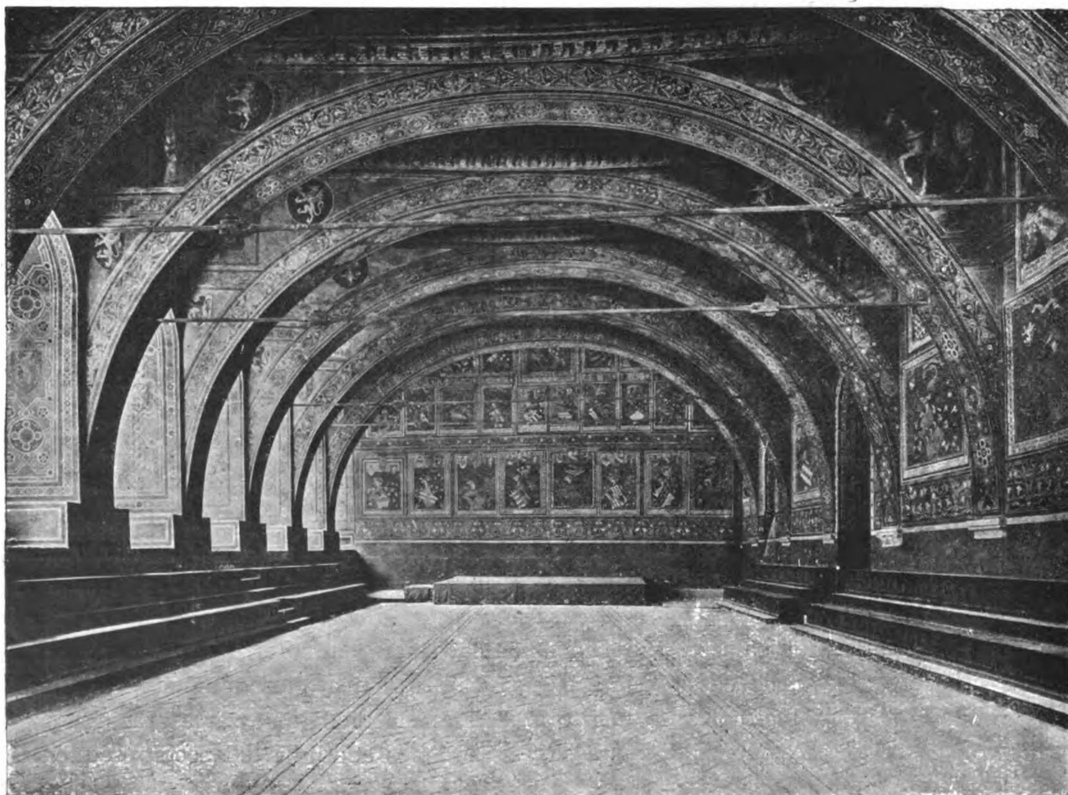
quest'ambiente, al chiar di luna: par che gli antichi edifici guardino il palazzo del Comune e stiano silenziosi, sotto l'incubo del terrore; il palazzo del Comune assume per la ruvida pietra di macigno di cui è costrutto una tonalità grigia verdastra, fosca, terribile, e sembra che parli come i grandi delinquenti dell'inferno di Dante, si scagli in rampogne con chi lo guarda e cerchi evocare il tragico e sanguinario ricordo, quando fu teatro dell'assassinio a tradimento del volterrano patriotta Giusto Landini (1429). Il Landini solo colla sua fida gente armata resisteva all'incalzare della repubblica fiorentina, voleva salvare la libertà e l'indipendenza della sua Volterra! I Priori finsero di voler parlargli segretamente nella audienza (sala del Consiglio); egli venne solo senza sospetto, appena entrato nella sala venne assalito, si difese, uccise due degli assalitori ma sopraffatto dal numero, ferito, cadde, e fu senz'altro buttato giù da una finestra sulla piazza.

Perugia eresse il suo palazzo del Popolo (figure 31 e 32) parecchi decennii dopo Volterra, quando l'arte faceva grandi progressi a Siena ed essa ne seguiva l'ispirazione. Sorridente è la piazza dove sorge la fronte principale di questo palazzo, sorridente per la bella e grande fontana di Niccola pisano coadiuvato dal figlio e da Arnolfo di Cambio, ed in fine pel fianco del Duomo. L'aspetto di detta fronte principale del palazzo del Comune è imponente e già di notevole eleganza artistica; un grifo ed un leone di bronzo, simboli della città, soprastanno alla grande porta d'ingresso, cui si accede dalla doppia scala monumentale. È da questa porta che noi penetriamo nella immensa gran sala del Consiglio (che secoli dopo divenne sede del Collegio dei Notai). Ha una vera ossatura di poderosi arconi semicircolari e tutte le superfici degli arconi stessi, delle pareti e del profondo sguancio delle finestre sono rivestite di una completa decorazione ad affresco, con stemmi, imprese ed antiche storie romane ed altre leggendarie, dipinte dalla scuola di Roma, di quella scuola che fece capo al grande Pietro Cavallini e fiorì alla fine del Dugento e principio del Trecento.

A Siena il palazzo pubblico è finalmente un'opera d'arte in tutto il senso della parola, arte robusta ma altresì elegante e gentile come il temperamento senese (fig. 33). Sorge al basso della piazza del Campo, come se fosse la scena monumentale di un teatro romano, avvegnachè tutta la piazza forma un semicerchio ad imbuto come le cavee di un teatro antico e tutt'in giro a queste si innalzano antichi palazzi come i palchi in pietra del teatro di Verona; oggi però questi palazzi hanno perduto quasi tutti la loro antica fisionomia; alcuni conservano ancora qualche finestra a sesto acuto, ma non hanno più la loro merlatura, fu sostituita da semplice grondaia; le torri sono state tutte mozzate e ridotte all'altezza del tetto del palazzo, così si è provveduto a misura che la sommità si guastava, e non si son più avute spese per la loro manutenzione. Altri di quegli antichi palazzi furono intonacati ed hanno l'apparenza di costruzioni moderne; altri infine sono stati addirittura ricostrutti.

La gran massa del palazzo pubblico è fiancheggiata dalla torre campanaria detta del Mangia, svelta, sottile ed altissima e così caratteristica che domina tutta Siena e vastissimo tratto del circostante territorio senese. Ai piedi di essa, la graziosa cappella votiva trecentesca, con aggiunta superiore del Federighi del secolo seguente.





31 E 32. PERUGIA — IL PALAZZO DEL POPOLO (1279-1333) E LA SALA DEL GRAN CONSIGLIO.



33. SIENA — IL PALAZZO PUBBLICO (1).

(1) Innalzato dal 1289 al 1309; a sinistra, la parte estrema era residenza del Podestà; vicino, sorge la torre del *Mangia* (1338-1349) ed a' suoi piedi la *cappella di piazza* (1352-1376, con aggiunta superiore del Quattrocento).

Nell'interno al secondo piano, si trova la gran sala del Consiglio e la sua cappella, entrambe ancora perfettamente conservate; la prima coi celebri affreschi di Simone Martini (1315) e del Sodoma (1531-34). Al terzo piano erano le stanze di abitazione dei Signori Nove o reggitori di Siena e la gran loggia ove venivano a prender aria e bearsi lo sguardo. Questa loggia esiste ancora tale e quale e dal suo parapetto si gode difatti una veduta magnifica con infinita lontananza di colli e di pianure, una natura che spiega il ferreo ma pur mistico ed estetico temperamento dei Senesi.

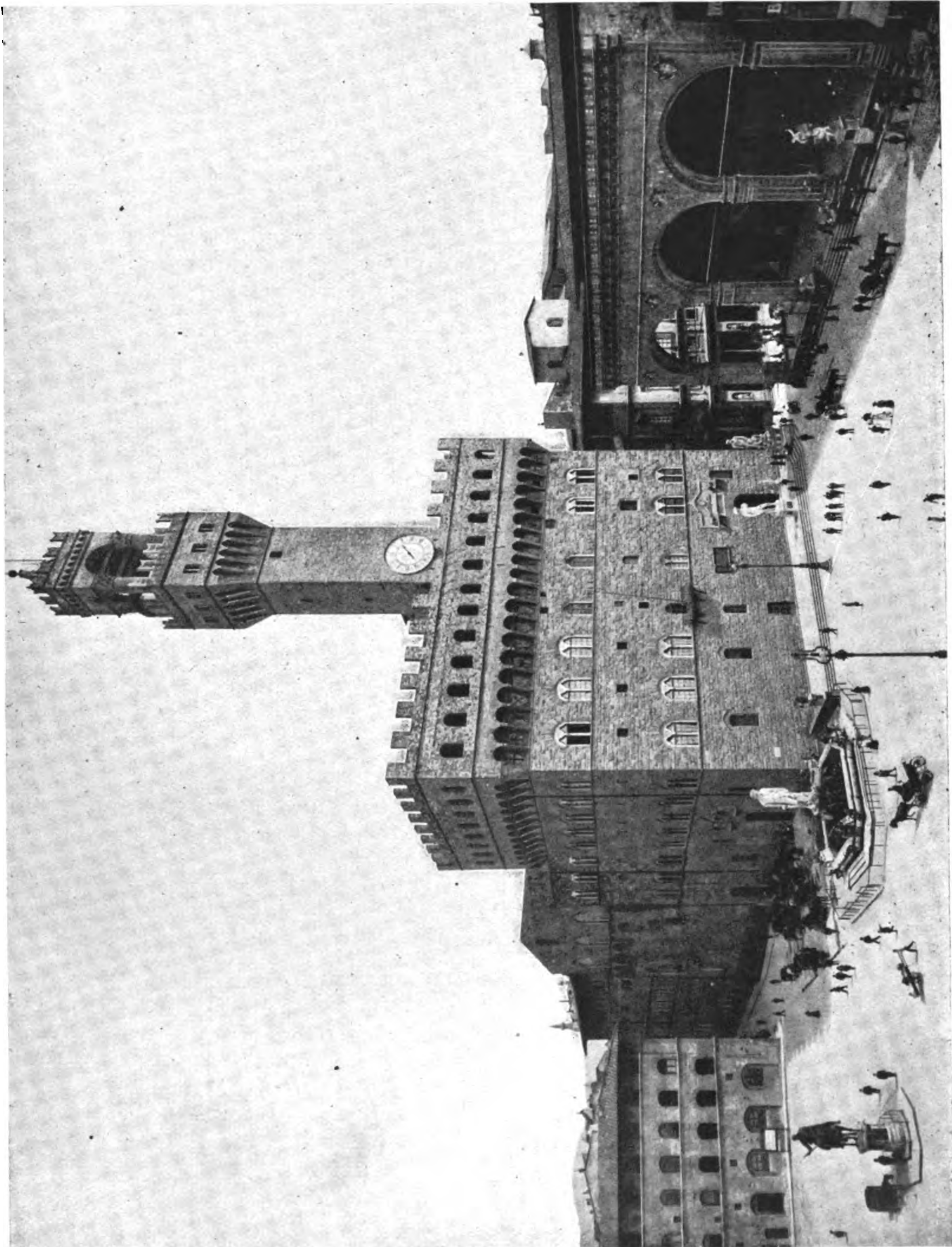
Firenze — che ha accolto tutte le conquiste artistiche dei singoli centri regionali d'Italia, ed anche gli stili di Pisa e di Firenze, ed elaborandoli col proprio genio ha creato lo stile fiorentino che segna l'apogeo dell'arte medievale italiana — non ha manifestato questo stile soltanto colla sua santa Maria del Fiore ed altri edifici religiosi, e colle pitture di Giotto, dei due Orcagna ed altri ancora, ma l'ha pur manifestato potentemente col suo palazzo della Signoria e colla loggia dei Priori (detta poi dei Lanzi).

Il palazzo della Signoria (fig. 34), creazione come già ricordai di Arnolfo di Cambio, è la vera personificazione dello spirito della gloriosa repubblica fiorentina: robustezza, forza poderosa, sano equilibrio intellettuale, chiarezza di concetto (1). In questa mole di bozze di macigno, così ben proporzionata, col suo grandioso coronamento merlato a corridoio poggiante su robusti mensoloni; in questa torre elegante ma pur essa robusta, non guizzante a straordinaria altezza ma bensì a giusta proporzione colla massa del palazzo stesso, abbiamo la corrispondente espressione artistica del genio fiorentino nel momento felice della sua maggiore potenza politica, sul finire del Dugento e per buon tratto del Trecento.

Nel rimanente tratto del Trecento, Firenze conservò incolume la sua potenza, che non accrebbe, e visse in uno stato di floridezza sempre accresciuto dalle sue industrie, commerci e dalla sua potenza bancaria; e l'arte alimentata da tanta prosperità e ricchezza si fece ognor più elegante. Nel campo della architettura profana ne è manifestazione perfetta la loggia dei Priori.

Alla Signoria parve finalmente troppo modesta l'antica ringhiera, ove il Podestà saliva in bigoncia per parlare al popolo ed ove sedevano i Priori nelle grandi funzioni della Repubblica *coram populo*; volle una bella loggia e così a lato del palazzo sorse la loggia dei Priori (fig. 35). È composta di tre sole grandi arcate nella fronte ed una nel fianco sinistro, eppure è spaziosa, di nobiltà finissima e di somma eleganza, doti associate al senso fiorentino della grandiosità delle proporzioni, della delicatezza della decorazione e sopratutto della misura di questa, onde dar ricchezza alle forme architettoniche senza soverchiarle colla sua abbondanza. Quando la repubblica fiorentina sotto la seconda generazione medicea scomparve del tutto, la Loggia diventò sede della guardia dei granduchi, dei Lanzichenecchi, e fu detta dei Lanzi. Allora però cominciò ad arricchirsi di opere d'arte e diventò quel museo che accoglie quei pochi ma grandi capolavori che abbiamo già presentato nel fascicolo dello scorso anno.

(1) In questo palazzo risiedevano il Gonfaloniere ed i Priori e vi avevano pure la loro abitazione in comune.



34. FIRENZE — IL PALAZZO DELLA SIGNORIA (1).

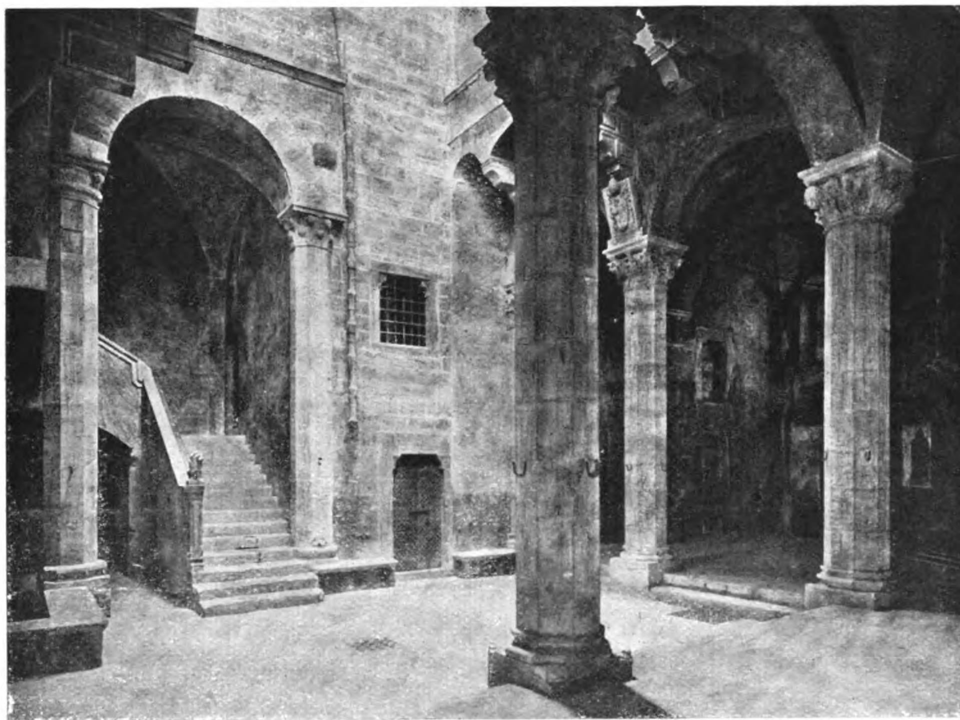
(1) Opera di Arnolfo di Cambio, che vi attese dal 1299 al 1302. La costruzione fu proseguita dopo la sua morte e senza cambiamenti, sino al 1314.



35. FIRENZE — PIAZZA DELLA SIGNORIA: LA LOGGIA DEI PRIORI DETTA DEI LANZI (1).

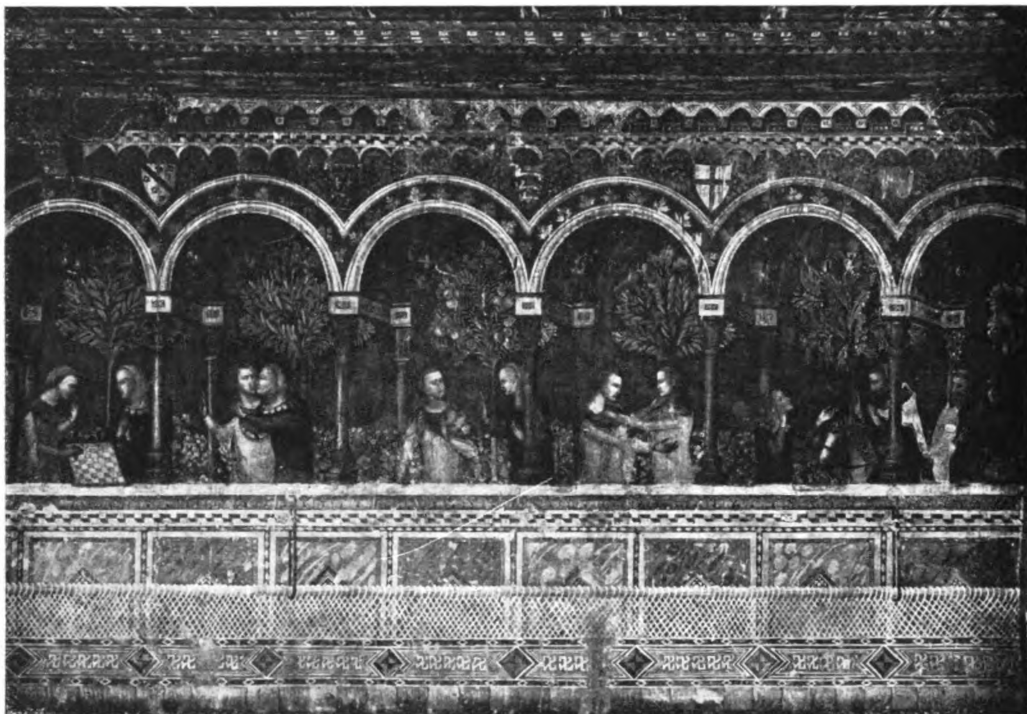
(1) Principiata nel 1376 da Benci di Cione e Simone di Francesco Talenti, compiuta nel 1391. Intorno alla metà del Cinquecento vi stavano di guardia i lanzichenecchi del Granduca, donde la nuova denominazione dei Lanzi.

Il palazzo dei Davizi, passato poi in proprietà dei Davanzati, ci offre un saggio del palazzo signorile fiorentino nel Trecento. L' interno venne restituito al suo stato primiero; larghi avanzi e tracce di pitture murali ad affresco ne consentirono il completamento. Entrando, si trova anzitutto un vestibolo chiuso, munito per la difesa da sorprese, mediante asserragliamenti delle porte e piombatoi nella vòlta; sulle pareti alcuni stemmi dipinti. Si passa nel cortile tutto di pietra; è stretto, la luce vi penetra come in un pozzo, batte sulla scala e lascia nel buio i tratti di porticato; i pilastri poligonali hanno capitelli scolpiti, di notevole pregio. La scala conduce al piano superiore ove una balconata facilita l'accesso alle varie sale e camere. Una lunga sala, che



36. FIRENZE — PALAZZO DEI DAVIZI DEL TRECENTO: CORTILE E SCALA. (Fot. Alinari).

dà verso strada, si trova al disopra del vestibolo e qui sotto a lastre mobili del pavimento si aprono i predetti piombatoi. Le sue pareti sono nude, forse erano adorne di stoffe; in esse sono praticate nicchie per immagini sacre scolpite o dipinte su tavola. Una nicchia più profonda e più bassa è quella del pozzo. Il soffitto in legname poggia su grosse travi e queste su mensoloni pur di legno. Le finestre profondamente incavate nella grossa muratura sono dotate di impannate (telai con tele tese, state imbibite di trementina per renderle più diafane); in altre sale le finestre sono a dischi di vetro. Fanno seguito altre sale analoghe. Le camere da letto sono per lo più appartate; riunite, raggruppate, formano un vero quartierino tranquillo, isolato, in ciascun piano. Si accede al secondo piano superiore dal proseguimento della scala, però non più in pietra, bensì in legname. Alcune delle camere da letto sono adorne di pitture



37. FIRENZE — PALAZZO DEI DAVIZI: AFFRESCHI TRECENTESCHI NELLA CAMERA NUZIALE. (Fot. Alinari).



38. FIRENZE — PALAZZO DEI DAVIZI: LA CAMERA NUZIALE. (Fot. Alinari).



39. — IL PALAZZO DELLA RAGIONE A PADOVA (1).

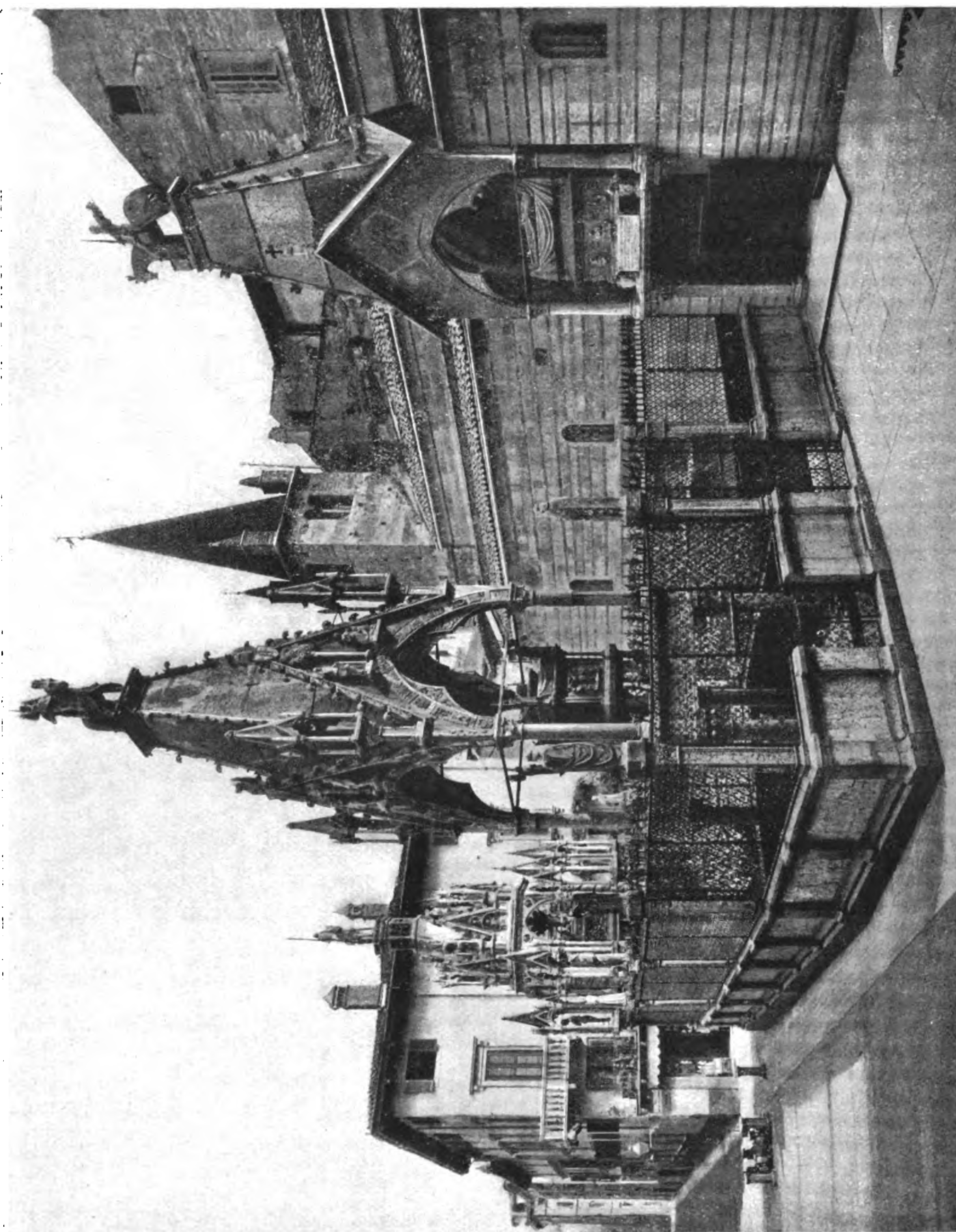
ad affresco che imitano i paramenti in stoffa a disegni colorati ed hanno alto fregio pur dipinto: interessantissimo il fregio tuttora esistente della camera nuziale (fig. 38) con storie d'amore (fig. 37).

Anche nell'Italia superiore molti edifici profani e religiosi ed opere, in cui l'architettura è arricchita da molta scultura decorativa, attestano la grande fioritura artistica monumentale nel Dugento e nel Trecento. Lo stile non è però puro come nell'Italia centrale e massime nella Toscana; rivela, oltre la tradizione artistica locale, l'influenza promiscua dell'arte gotica del nord, dell'orientale bizantina e talvolta anche araba, della lombarda e della toscana; elementi più o meno prevalenti a seconda delle regioni. Alcuni di quei monumenti sono di celebrità mondiale ed io non ho spazio che per ricordarne che pochissimi, un numero minimo.

Il palazzo della Ragione a Padova è pur detto il *salone*, dalla sua immensa sala che occupa l'intero edificio e ricorda il salone del palazzo vescovile di Reims, andato distrutto dalla barbara guerra!

A Verona le arche o tombe degli Scaligeri sono preziosi capolavori dell'architettura e scultura decorativa. Bisogna completare col pensiero la veduta della figura 40. Alla nostra sinistra, proprio al margine e parallelamente alla chiesa di s. Maria antica, si innalza a grande altezza il muro nudo di laterizio dell'antico palazzo del Comune.

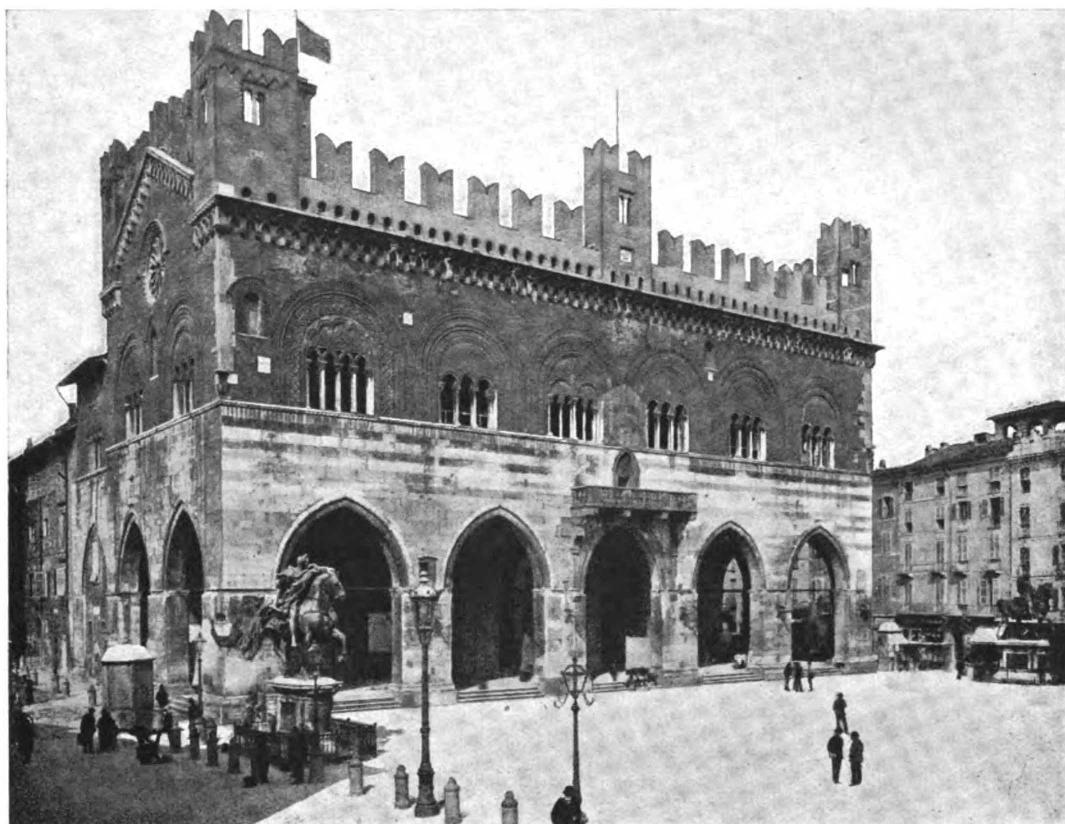
(1) Fondato nel 1172, costrutto dal 1209 al 1219. Nell'immenso ed unico salone interno, Giotto dipinse le costellazioni, che andarono danneggiate nell'incendio del 1420, e furono quindi ricoperte da altre pitture dal padovano Miretto.



40. VERONA — LE ARCHE DEGLI SCALIGERI (1).

(Fot. Alinari).

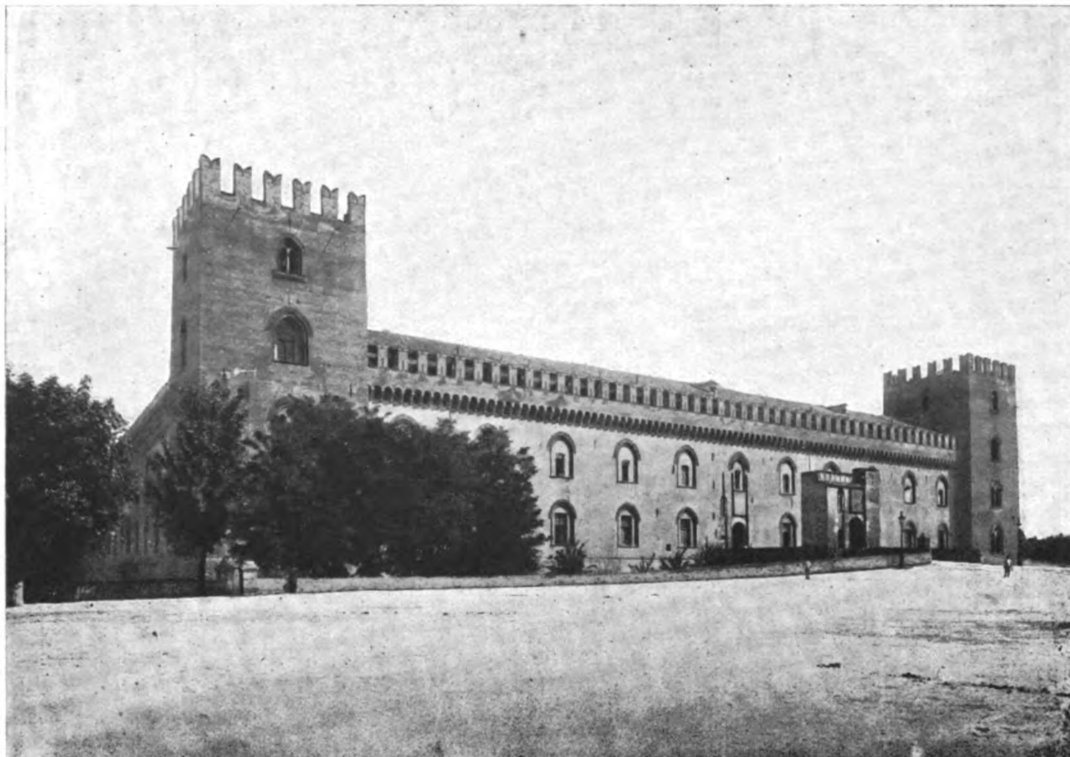
(1) Nella piazzetta fra il palazzo comunale che fu poi residenza degli Scaligeri e la chiesa di s. Maria antica. Le due arche di Can Grande e Can Mastino sono assegnate al veneziano Andriolo de Sanctis ed aiuti (nel secondo quarto del Trecento); quella in fondo, di Cansignorio, è opera di Bonino da Campione (1375).



41. PIACENZA — IL PALAZZO DEL COMUNE PRINCIPIATO NEL 1281. (Fot. dell'Emilia).

Così fra questi due edifici, nella angusta piazzetta stanno chiuse le arche, nelle quali riposano tranquille le salme degli irrequieti, agitati, violenti Signori di Verona, della potente famiglia della Scala. Parecchie di queste arche sono semplici sarcofagi di tipo classico romano (alcune adorne di qualche bassorilievo); le tre maggiori sono: quella di Can Grande (di cui abbiam veduto l'anno scorso la statua equestre posta al sommo) e quella di Can Mastino, pregevoli opere di Andriolo de Sanctis da Venezia e dei suoi collaboratori; la maggiore e più ricca, di Can Signorio, è del lombardo Bonino da Campione. Un artistico cancello di ferro, pur del Trecento, con parapetto e pilastri in pietra adorni di statue, avvolge e protegge questo complesso maraviglioso, che si viene a contemplare nel suo effetto più suggestivo, più romantico, di notte, al chiaror di luna.

In Lombardia la prima fase, quella della libertà comunale, ci ha lasciata tutta una serie di palazzi comunali detti anche arengarii, broletti, della Ragione. Lunghi edifici rettangolari sul tipo degli edifici municipali romanici francesi con porticato terreno, dove i consiglieri, e quanti ammessi alle adunanze, si intrattenevano a discorrere prima di salire al piano superiore nella immensa gran sala del Consiglio. In Lombardia però abbiamo delle varianti: anzitutto il coronamento ha la sua merlatura, merlatura guelfa (con linea superiore piana come quella antica dei Romani) oppure merlatura ghibellina (a code di rondini), a seconda del partito dominante nel Comune quando ne



42. PAVIA — IL CASTELLO VISCONTEO (1). (Fot. Ferrario).

fu eretto il palazzo. La Francia non ebbe le piacevolezze delle lotte dei Guelfi e dei Ghibellini. Poi altra variante: il materiale della costruzione, per lo più il mattone e la conseguente sua decorazione plastica in terracotta. Il palazzo comunale di Piacenza (fig. 41) è uno degli ultimi di data ed il più perfetto e più bello. Il piano terreno ad arcate gotiche è rivestito di marmo a zone alterne, secondo il sistema pisano. Il piano superiore tutto di laterizio di una bella tinta sangue di bue è adorno di arcatine e di finestre in terracotta (le colonnette di marmo bianco), di una ricchissima ornamentazione eseguita a martellina. Non dobbiamo meravigliarci di tanta perfezione della plastica lombarda in terracotta, la regione bassa tra Piacenza, Cremona, Lodi e Pavia è quella che possiede la migliore argilla; ora le buone maestranze di lavoratori ed artisti si formano precisamente nei paesi che offrono la miglior materia prima. Avvertiamo in fine una differenza fra il palazzo comunale lombardo — a portico aperto, e scale facilmente accessibili, talvolta esterne come erano in quelli di Milano, Monza, Bergamo — ed il palazzo pubblico toscano chiuso ed asserragliato, sempre per timore delle violente agitazioni del popolo e delle fazioni.

Subentrata in Lombardia la Signoria viscontea, sorsero i palazzi dei dominatori, tanto sicuri del popolo, dei nobili e persino dei proprii consanguinei, che, fossero palazzi grandi, fossero dimore di campagna, sempre li munivano come fortezze epperciò in

(1) Fatto costrurre da Galeazzo II Visconti dal 1360 al 1365, completato da Gian Galeazzo dal 1383 al 1394.



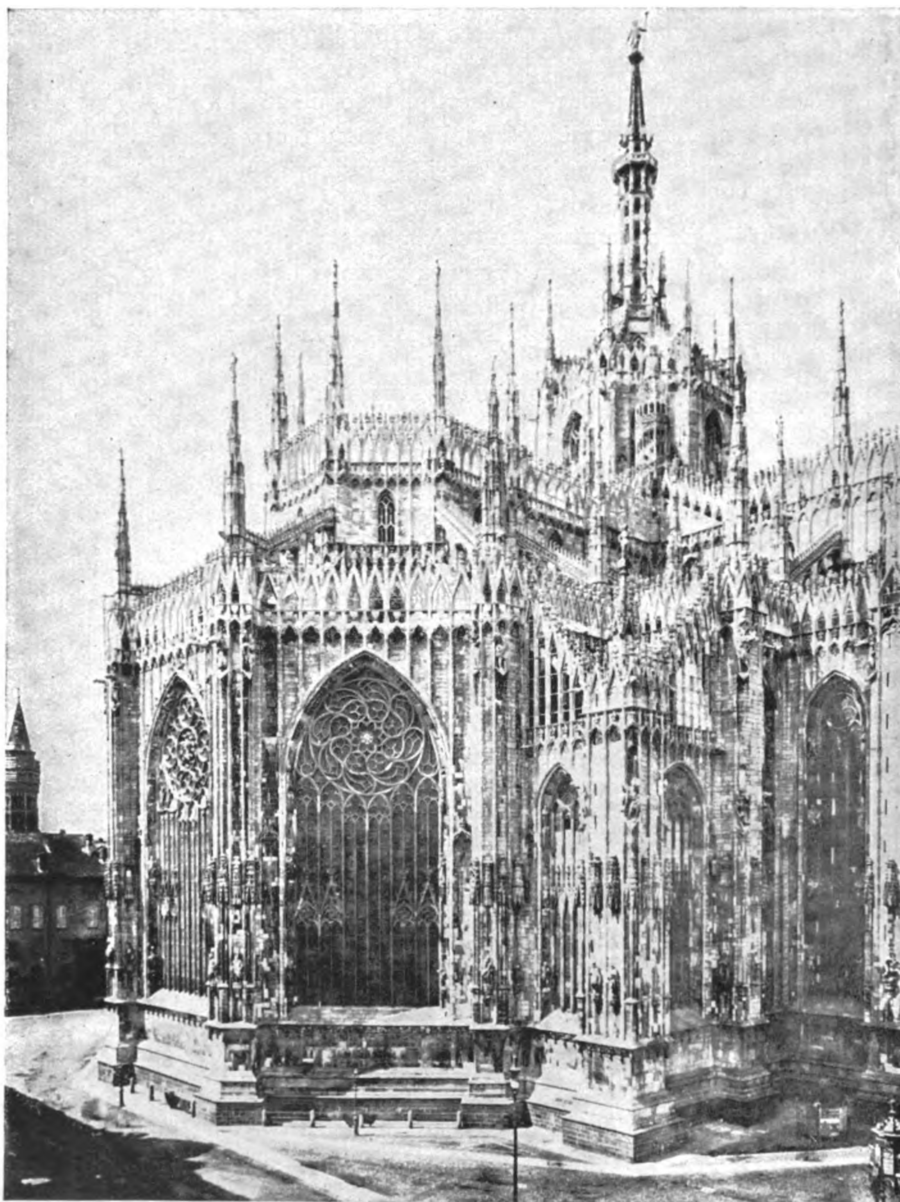
43. MILANO — CAMPANILE DELLA CHIESA DI S. GOTTARDO (1).

sostanza eressero dei castelli. Cominciando dal castello di Angera che risale al Dugento, sono ancora numerosissimi gli avanzi di castelli viscontei in Lombardia, del Trecento. Il più colossale è quello di Pavia; non manca che del quarto lato (opposto alla città), distrutto nel 1527 dalle artiglierie francesi del Lautrec; è un immenso quadrato, con quattro robuste torri (ora adunque non son più che due sole) e sul dinanzi al di là del largo fossato un battiponte; tutto in laterizio, con finestre gotiche toscane; all'interno notevole avanzo di porticato in stile veneziano e loggiati in terracotta analoghi a quelli dei palazzi Guinigi di Lucca. Le antiche cronache, le lettere del Petrarca, gli scritti di storici, ci descrivono le ricchezze artistiche e la celebre biblioteca del grande castello, edificato da Galeazzo II Visconti dal 1360 al 1365, terminato dal figlio Gian Galeazzo. Passato il castello sotto gli Sforza questi ne avevano accresciute le ricchezze. Tutto fu o distrutto od asportato (la celebre libreria visconteo-sforzesca è alla Biblioteca nazionale di Parigi). Tuttavia è probabile che una parte delle decorazioni ad affresco dorma sotto i ripetuti strati di intonaco, ma il castello di Pavia è tuttora caserma di artiglieria ed invano si augura che si provveda come al castello sforzesco di Milano: il Comune e lo Stato costruiscano fuori delle vere caserme.

Degli edifici religiosi lombardi del Trecento pochissimi ci sono rimasti. L'abside ed il campanile di s. Gottardo in Milano (fig. 43), di creazione viscontea per opera di Francesco Pecorari da Cremona, ci fanno rimpiangere il totale rinnovamento interno della chiesa e la distruzione della sua facciata. In Cremona stessa il grande Duomo, rimaneggiato e completato in quel periodo, fu preludio alla fondazione del Duomo colossale di Milano.

I Milanesi fondarono il loro Duomo nel 1386 e si rivolsero ai maestri Campionesi. Da quanto si può arguire da alcuni particolari fondamentali, quali la piattaforma di base, i profili dello zoccolo, la forma e la sezione dei piloni, più ancora che al Duomo di Cremona, parrebbe che essi si siano ispirati al Duomo di Siena. Ma quella maestranza subiva la sorte delle altre, col declino del Medio Evo si scioglievano le associazioni collettive; anche quella dei Campionesi andava esaurendosi: pochi anni dopo che era stata assunta la grande impresa, gli ultimi maestri maggiori scendevano nella tomba uno dopo l'altro. Cominciarono le incertezze nella esecuzione. Il Duomo essendo stato fondato dal popolo e coi proprii mezzi, i deputati alla direzione amministrativa dell'opera vollero intromettersi; alle loro assemblee partecipavano gli architetti, gli ingegneri ed anche i maestri minori e gli artigiani e ne seguivano tali discussioni, discrepanze ed incertezze che l'andamento della fabbrica ne rimaneva intralciato e confuso. Il duca Gian Galeazzo Visconti — che, assecondando l'impresa del popolo milanese, aveva rinunziato a balzelli sui trasporti dei materiali e ad altre

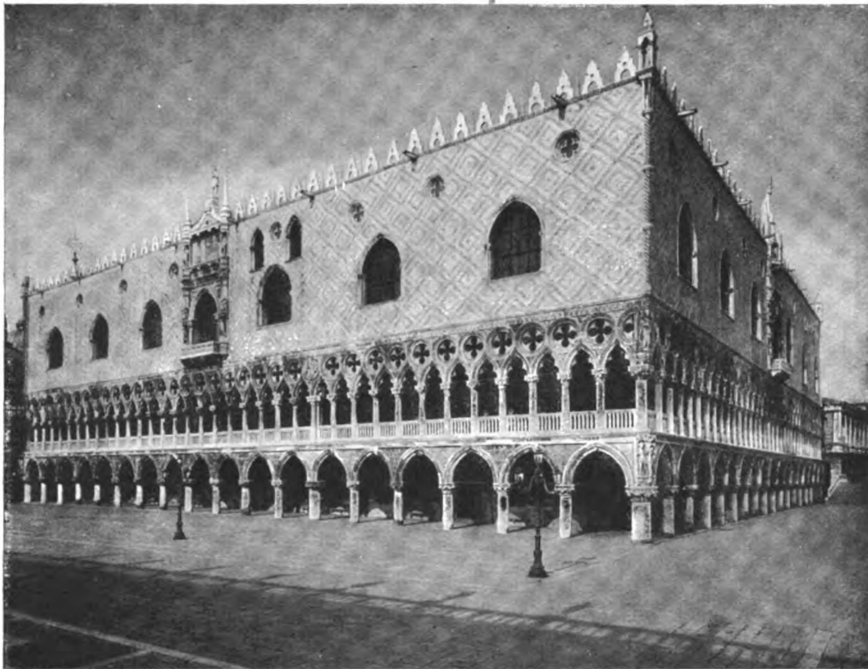
(1) Opera di Francesco Pecorari da Cremona (1330-1336).



41. L'ABSIDE ED IL TIBURIO DEL DUOMO FONDATO DAL POPOLO MILANESE NEL 1386.

fiscalità, aveva inoltre concesso l'estrazione del marmo dalle cave di Candoglia presso Ornavasso — diede consigli e, siccome egli aveva conoscenza delle grandi cattedrali d'oltr'Alpi, ritenne opportuno far venire dalla Francia qualcuno di quei celebri architetti. Venne pel primo Filippo Bonaventura di Parigi, che era occupato alle grandi costruzioni di Dijon. Egli fu il primo della sequela di artisti stranieri che scesero d'oltr'Alpi a prender parte al proseguimento del Duomo o per lo meno a dare

pareri. Inoltre molti artisti lombardi architetti e scultori, reduci essi pure da lavori al di là delle Alpi, importarono tendenze e stile di arte gotica straniera. Non per questo cessarono dal ritornare anche artisti lombardi reduci da Venezia e dall'intervenire altresì valenti maestri di scultura veneziani e toscani. Così si preparò l'indirizzo promiscuo degli stili nella prosecuzione del Duomo. Permaneva la genialità italiana che seppe imprimergli un carattere che fa vivamente rimpiangere dai critici e storici dell'arte stranieri che ne sian risultate alterate, traviate le leggi fondamentali dell'arte gotica d'oltr'Alpi. La loro amarezza così intensa si spiega col fatto che essi, malgrado tutto, sentono di essere dinanzi ad un capolavoro mondiale.



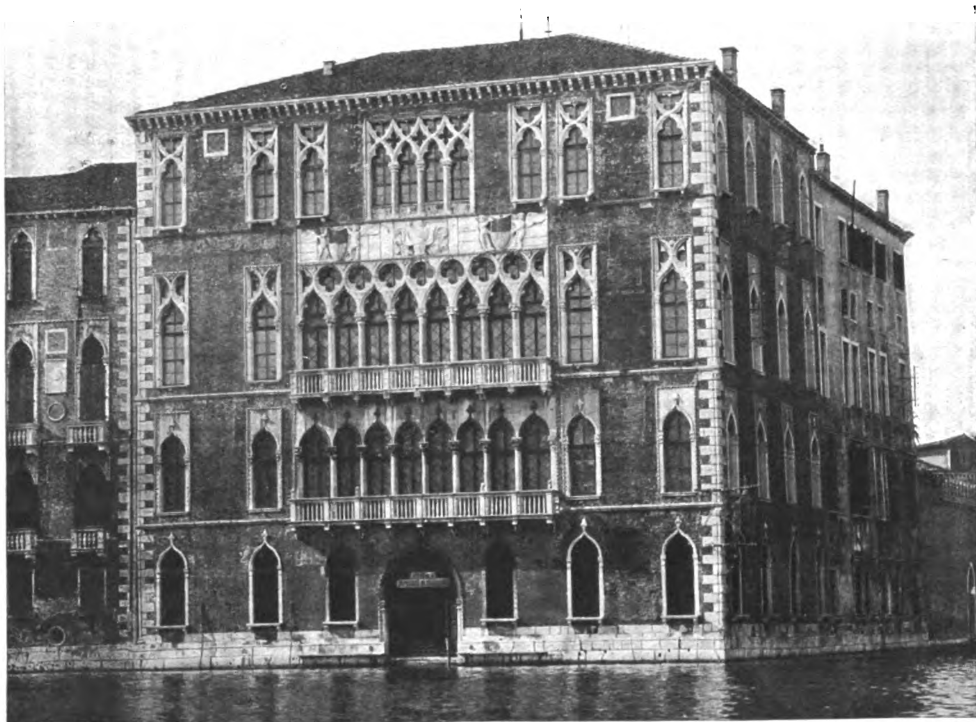
45. VENEZIA — IL PALAZZO DEI DOGI (1).

Chiudo la corsa vertiginosa attraverso le opere più belle dell'architettura medievale italiana (di cui non abbiamo potuto intravederne che un numero minimo) ritornando al punto di partenza: a Venezia. Anche la regina dell'Adriatico, al pari di Milano, allo scorcio del Trecento lascia un edificio magnifico, il palazzo dei Dogi, che spetterà ai secoli successivi di compiere e completare. Nel Trecento ne sorse la prima metà, la fronte che guarda la riva degli Schiavoni, ossia la Laguna (alla destra di chi osserva la figura 45), e quel tratto del lato verso la piazzetta che va fino al settimo pilastro del pianterreno e vicino al grande poggiolo monumentale. Il rima-

(1) La parte del prospetto verso la laguna (a destra di chi osserva) fu cominciata nel 1309, sopralzata nel 1340 e proseguita verso la piazzetta fino al settimo pilastro del portico terreno nel 1342. Ripresa più tardi (1424) fu proseguita e compiuta fedelmente nello stesso stile.

nente ripetuto nello stesso stile, e condotto sino alla porta della Carta presso la Basilica di s. Marco, non fu eseguito che nel Quattrocento. Singolare edificio che per effetto dell'ampliamento della sua parte superiore, venne a sconvolgere le regole fondamentali della costruzione, ponendo la massa piena, pesante, al disopra delle masse traforate e leggere. Eppur, ciò nonostante, anch'esso è un capolavoro *sui generis*, che alla sua volta non ha l'eguale al mondo!

Dei palazzi veneziani privati discorrerò nel capitolo dedicato al Rinascimento, intanto presento la riproduzione di uno dei palazzi del Trecento, nel quale è evidente l'ispirazione della decorazione a quella del palazzo dei Dogi.



45 BIS. VENEZIA — PALAZZO FOSCARI SUL CANAL GRANDE. (XIV SECOLO).



46. FIRENZE — LA CUPOLA DI S. MARIA DEL FIORE COSTRUTTA DAL BRUNELLESCO (1).

NEL RINASCIMENTO.

All'aprirsi del Quattrocento la Toscana era la regione più prospera e fiorente di tutta Italia e continuò a tenere il primato delle arti; Firenze fu l'astro dal quale irradiò lo stile nuovo e questo cominciò a manifestarsi anzitutto nella architettura. I letterati e gli eruditi ispirarono il culto dell'arte antica o classica anche agli architetti, i quali posero lo studio e l'imitazione dell'architettura romana a loro mag-

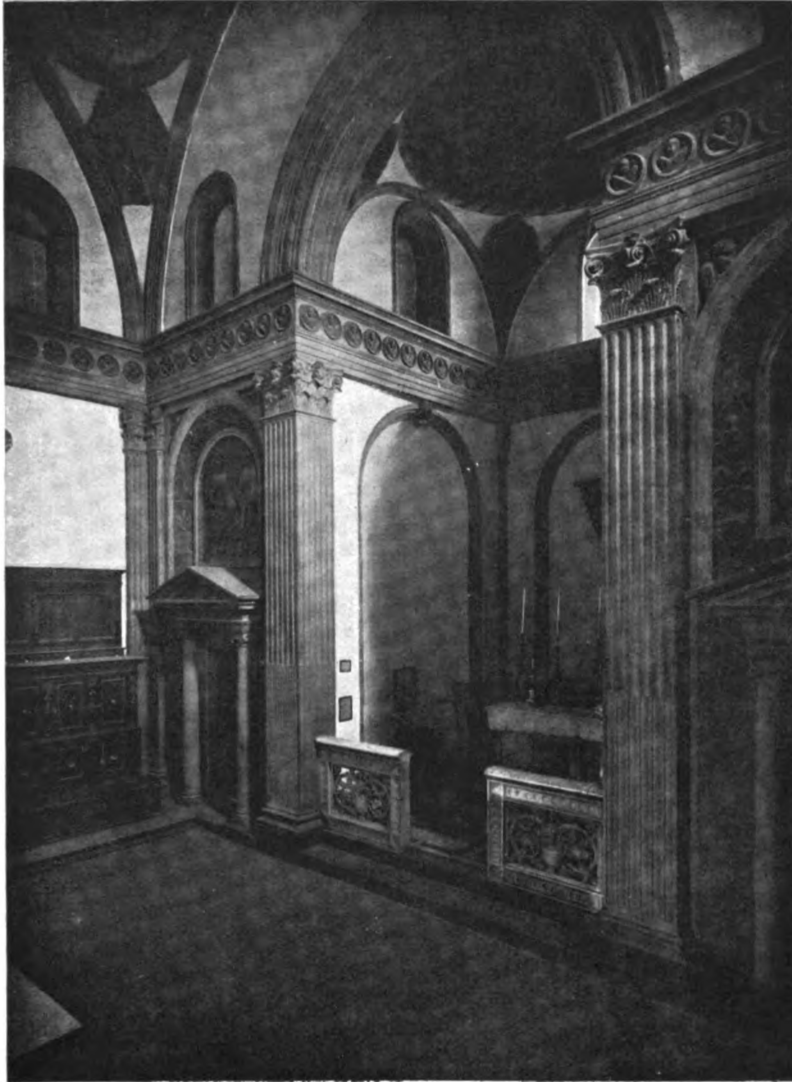
(1) Filippo di ser Brunellesco, fiorentino, visse dal 1377 al 1446. Nel 1417 cominciò gli studi per la costruzione della cupola di s. Maria del Fiore che compì dal 1420 al 1434. Aveva appena cominciato a costruire la lanterna quando morì; questa fu però eseguita secondo il suo modello. La cupola è alta m. 114,36, il suo diametro interno è di m. 45,52; ogni suo lato misura m. 17,51.

giore ideale. Tuttavia, se lo studio appassionato di questa li spinse a riprodurne fedelmente forme e particolari, e se talora riescirono anche a penetrarne l'organismo ossia la struttura, nel risultato però essi non ci lasciarono esatte imitazioni dei monumenti antichi, bensì creazioni nuove. Lo stile dell'architettura antica non fu che il mezzo sensibile col quale gli architetti del Rinascimento, inconsciamente, credendo di ripeterlo senz'altro, manifestarono l'ideale del Rinascimento stesso. La società toscana, anzi fiorentina era di così intensa vitalità che era ben in grado di creare un'arte propria. Così si spiega come gli artisti toscani tornando verso gli antichi poterono scoprire uno stile nuovo, *simili quasi a Colombo*, come ben disse P. Villari, *che trovò l'America, cercando d'arrivare alle Indie per un'altra strada*. Le doti maggiori dell'architettura toscana del Quattrocento sono le stesse della società toscana di quel tempo: l'eleganza, l'armonia ed il sorriso. Di suo essa ha aggiunto l'effetto pittoresco, che corrisponde alla piacevolezza del pensiero e dello stile dei letterati di quel tempo.

Il primo iniziatore della nuova architettura fu il Brunellesco, al quale presto venne a schierarsi vicino Leon Battista Alberti.

Filippo di ser Brunellesco, di cui ci siamo già interessati nel fascicolo della scultura, fu bensì orefice e scultore, ma, di ingegno altresì portato alle scienze, fondò la teoria della prospettiva lineare, fu meccanico, potremmo dire ingegnere, ed infine anche architetto. A quest'ultima arte egli non si dedicò a tutta prima: vi pervenne perfezionando il proprio ingegno ed il proprio ideale artistico. La sua celebre, gigantesca cupola di santa Maria del Fiore fu opera di ingegneria attesochè era stata determinata pressochè tale, nel Medio Evo, dalla collettività di artisti incaricati del progetto del completamento del Duomo. Venuto però, coi primi decenni del Quattrocento, il momento di eseguirla, nessun architetto era in grado di accingersi a tanta impresa; il Brunellesco, il quale da tempo vi dedicava pensiero, studi ed immenso amore, si fece innanzi proponendo, anzi dimostrando che l'unico modo di costruirla era di *voltarla senza armatura e facendola doppia, l'una volta di dentro e l'altra di fuori, e in su le cantonate degli angoli delle otto facce con le morse di pietra e catene di legname*. L'ignoranza degli Operai (fabbriceri) e dei Consoli dell'arte della lana preposti alla costruzione, la gelosia, l'invidia, i rancori privati contrastarono violentemente la proposta di quel sommo ingegno e quando bene dovettero per forza affidargli il compito, continuarono ad amareggiarlo suddividendogli l'incarico dell'opera col Ghiberti. Anche di questi ostacoli, la sua pertinacia ed accortezza, la sua fede nel proprio progetto, il suo culto per l'edificio e per Firenze, ebbero alla fine piena vittoria. Dopo diciasette anni di costante studio e lavoro, egli aveva terminato la costruzione della cupola e già stava per dar cominciamento alla lanterna che col suo gran peso la doveva poi costituire più forte, quando, invecchiato innanzi tempo per tante lotte e tragedie dell'animo, passò a miglior vita. Bisogna leggerne la vita scritta dall'anonimo fiorentino (che era poi il suo contemporaneo Manetti), narrata in seguito dal Vasari ed al tempo nostro messa in scena con tanta vivacità da Augusto Novelli nella sua commedia « *la cupola* » (il testo fu stampato dal Bemporad in Firenze)!

Di sua vera creazione, nel nuovo stile ispirato all' architettura antica, il Brunellesco lasciò in Firenze edifici sacri e profani, che furono la scuola dei suoi seguaci

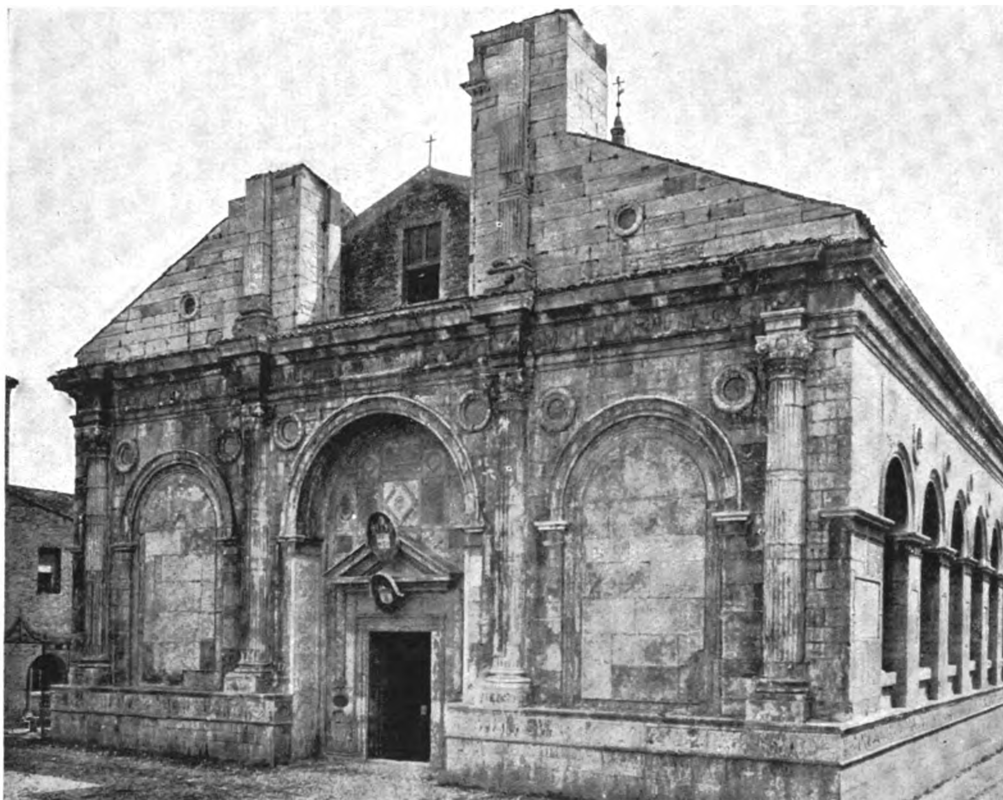


47. FIRENZE — INTERNO DELLA VECCHIA SAGRESTIA DI S. LORENZO CREATA DAL BRUNELLESCO DAL 1421 AL 1428.
(Fot. Alinari).

e continuatori. Del palazzo Pitti diremo più oltre discorrendo del palazzo fiorentino. Rechiamoci invece a s. Lorenzo, immensa Basilica che egli riedificò per la famiglia de' Medici; percorrendola sino in fondo sentiamo tutta la ridestata serenità della primitiva chiesa cristiana, ravvivata da forme classiche, con coraggioso ardimento sostituite senz'altro a tutte quante le forme architettoniche degli ultimi secoli del Medio Evo. Giunti in fondo a sinistra, entriamo nella sagrestia, che sarà poi detta *vecchia* per distinguerla da quella che un secolo dopo Michelangelo comporrà, ancora per i Medici. In questa sagrestia, adunque *vecchia*, il Brunellesco ha fatto una creazione tutta nuova, originale ed elegante, e di finissimi particolari (fig. 47). È quadrata, termina superiormente con una grande lunetta semicircolare in ciascuno dei lati, sul vertice dei quali e sui pennacchi intermedi poggia l'anello circolare della cupola emisferica, coronata di lanternino. Il lato opposto all'ingresso si apre nel mezzo coll'aggiunta di un altro spazio quadrato ma più piccolo; è la cappelletta dell'altare, in cui si ripete lo stesso organismo a cupola ma senza lanternino: opera di soave finezza anche nei sobrii particolari decorativi; e così era da aspettarsi da chi aveva cominciato a studiare l'arte dalla oreficeria e l'aveva praticata; e così continueranno a fare moltissimi altri architetti toscani, eccellendo per tal modo nella delicata e graziosa decorazione dei loro edifici; però hanno sempre saputo aggiungerla con misura, facendo valere le forme architettoniche e non già soffocandole.

Nominando Leon Battista Alberti, si suole chiamarlo il secondo pioniere della nuova architettura del Quattrocento perchè, sebbene più giovane di oltre un quarto di secolo del Brunellesco e quindi dalla sua rivoluzione artistica abbia certamente tratto avviamento, tuttavia anch' egli alla sua volta ha compiuta una rivoluzione. Vissuto lungamente a Roma, egli non si è contentato di vestire creazioni, fossero di organismo medievale o di nuova invenzione (come fece il Brunellesco) di forme antiche, ma penetrò pienamente nello spirito e nell'organismo dell'architettura classica. Fu più versatile ancora del Brunellesco ed ebbe vita assai più felice di lui. Nato per caso a Venezia, ove si trovava la sua famiglia esiliata da Firenze, studiò all'Università di Bologna: venuto a Firenze, ebbe agio di conoscere e studiare le opere del Brunellesco ed il nuovo indirizzo da questi dato all'architettura. Coltivò le scienze, le lettere, la filosofia e le arti; e queste anzi le praticò tutte, ma oggi non conosciamo che le sue invenzioni architettoniche ed i suoi trattati d'arte (oltre ad un trattato sulla educazione della famiglia). Bisogna dire invenzioni, attesochè egli pel primo fu esclusivamente un creatore di progetti che lasciò però ad altri la cura di eseguire, pur mandando loro i disegni di sviluppo, cioè delle singole parti del proprio progetto. Ammiratore entusiasta dell'arte classica; di alti pensieri e vaste vedute, parlatore eloquente ed affascinante, infiammò l'immaginazione di Pontefici, di Cardinali e di Principi, i quali tutti gli affidarono la creazione di grandi opere.

Sigismondo Malatesta, signore di Rimini, fu il vero tipo del tiranno del Rinascimento: valoroso condottiero di eserciti, accorto politico, principe e consorte sanguinario, feroce e senza scrupoli; eppure *studiava e proteggeva con grande ardore le arti, le lettere, amava la cultura sotto ogni forma*. Sognò un gran Tempio consacrato alla propria gloria ed all'amore della sua Isotta: un tempio in cui riposassero la salma di suo padre, quelle delle consorti di cui si era sbarazzato; ove avrebbe pur riposato la



48. RIMINI — IL TEMPIO MALATESTIANO DI LEON BATTISTA ALBERTI (1).

propria salma e sarebbe stata circondata da quelle dei dotti, degli scienziati e degli artisti della sua Corte. E l'Alberti seppe tradurre il sogno in realtà. Avvolse l'esterno e l'interno della chiesa dei Francescani, che già era la chiesa dei Malatesta, di un involucro del nuovo stile ed ideò di sovrapporre sulla crociera una gran cupola copiata da quella del Panteon di Roma. Da Roma, ove il Pontefice lo tratteneva a progettare grandi rinnovamenti, egli mandava man mano a Rimini a Matteo de' Pasti, che dirigeva i lavori del Tempio in base al progetto, lo sviluppo dei particolari di questo. Colla morte di Sigismondo, la grande impresa rimase in tronco, la gran cupola non fu voltata; tuttavia quanto venne compiuto è opera magnifica ed imponente. Nella facciata ripetè tre volte l'arco trionfale di Augusto, tutt'oggi ancor esistente in Rimini stessa; nei fianchi allineò nei poderosi nicchioni i sarcofagi di tipo classico contenenti le salme dei predetti scienziati ed artisti. L'interno si trasformò splendidamente mercè il concorso di sculture del Ciuffagni, di Agostino di Duccio, di Matteo de' Pasti ed altri.

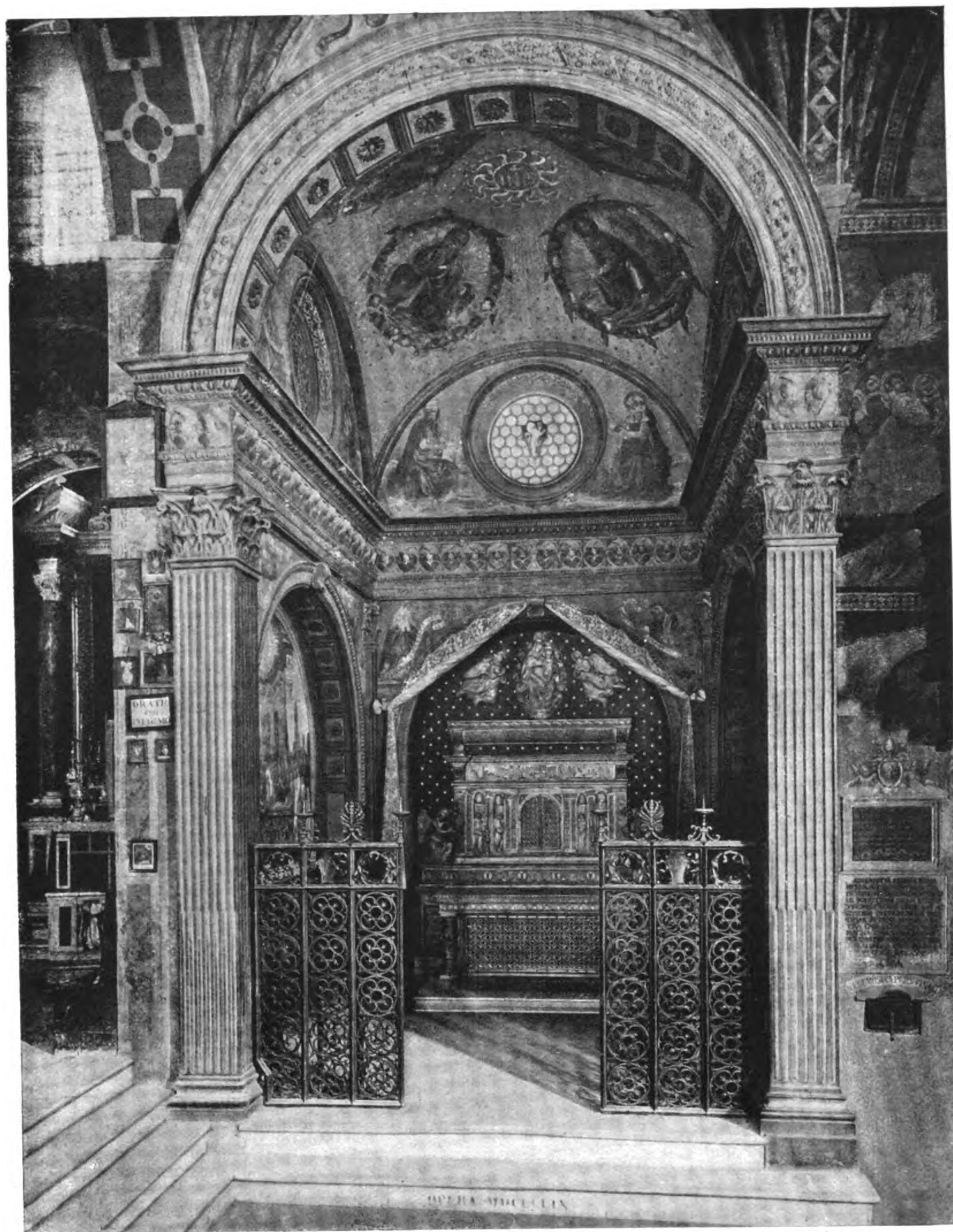
(1) Leon Battista Alberti visse dal 1404 al 1472. Creò il tempio malatestiano di Rimini nel 1445 e ne affidò la esecuzione al veronese Matteo de' Pasti, coadiuvato da scultori toscani. L'opera rimase interrotta colla morte di Sigismondo nel 1468.



49. MANTOVA — INTERNO DELLA BASILICA DI S. ANDREA (1). (Fot. Premi).

La Basilica di s. Andrea in Mantova è di carattere ed effetto del tutto differenti e di straordinaria importanza. Leon Battista Alberti, venuto una prima volta a Mantova nel 1459 al seguito di Papa Pio II, vi aveva stretta col marchese Lodovico Gonzaga una amicizia che durò sino alla morte. Ritornò ripetutamente a Mantova e nell'ultima sua venuta, nel 1470, diede al Marchese il progetto per la ricostruzione della chiesa di s. Andrea. Chi provvide alla esecuzione fu Luca Fancelli, seguace dell'Alberti stesso e che già da anni dirigeva la costruzione della chiesa di s. Sebastiano, pur progettata dal maestro. L'Alberti compose il suo s. Andrea a Basilica di una navata sola imponentissima, coperta di grandiosa vòlta a botte e fiancheggiata di cappelle alternate grandi e piccole. Sull'incrocio progettò una nobile cupola su pennacchi, che fu poi eseguita assai più tardi. Infine provvide anche al progetto della facciata, singolare architettura a nicchione, senza dubbio ispirato alle esedre delle Terme di Caracalla a Roma. Particolare importantissimo: in questo edificio non usò colonne bensì unicamente pilastri. È questo edificio straordinario che Bramante imiterà nell'interno della sua chiesa di s. Satiro in Milano, e di cui terrà

(1) Il progetto di L. B. Alberti risale al 1470. Il suo allievo e collaboratore Luca Fancelli attese alla costruzione dal 1472 al 1490. Il coro fu poi eseguito più tardi e la cupola più tardi ancora nel 1763.



50. S. GIMIGNANO — LA CAPPELLA DI S. FINA NELL'INTERNO DELLA COLLEGIATA (1).

(1) Creazione architettonica di Giuliano da Majano nel 1468; l'altare di suo fratello Benedetto fu compiuto nel 1475; gli affreschi di Domenico Ghirlandaio vennero terminati in quello stesso anno. Giuliano da Majano visse dal 1432 al 1490, Benedetto dal 1442 al 1497.



51. FIRENZE — LA PORTA DELLA SALA DEI GIGLI NEL PALAZZO DELLA SIGNORIA DI GIULIANO E BENEDETTO DA MAJANO (1475-1480). LE IMPOSTE INTARSIATE DA GIULIANO E FRANCIONE.

ancora gran conto quando creerà il suo portentoso progetto per la nuova Basilica di s. Pietro in Vaticano a Roma.

Il Brunellesco e L. B. Alberti furono adunque i veri creatori dello stile dell'architettura toscana del Quattrocento e per tutto quel secolo si susseguirono i loro imitatori e seguaci. Più numerosi i seguaci diretti del Brunellesco, alcuni di essi però tennero pur conto delle opere create dall'Alberti e dei loro pregi straordinari. L. B. Alberti tuttavia avrà maggior seguito più tardi, al momento in cui l'arte sarà per toccare l'apogeo.

Non è il caso di intrattenerci intorno alle semplici opere di imitazione, di semplice continuazione od applicazione del nuovo indirizzo. Importa invece ammirare almeno alcuni edifici nei quali i seguaci fecero, oltrechè creazioni bellissime, anche opera di svolgimento, di vero progresso.

Già ebbi ripetuta occasione di insistere sulla versatilità degli artisti del Rinascimento, sulla loro molteplice attività nelle varie arti, condizione favorevolissima per creare e condurre a compimento opere di grande bellezza e perfezione ; e la condizione era tanto più propizia quando più artisti della stessa famiglia costituivano una vera bottega ove si trattavano, se non tutte, almeno parecchie delle arti maggiori e minori. Così ad esempio la bottega dei Da Majano, costituita dei tre fratelli Giuliano, Benedetto e Giovanni. Il primo si dedicava particolarmente all'arte dell'edificare ed anche alla sua applicazione ai lavori in legname e non solo per la struttura architettonica in legname, ma altresì per l'intaglio ed il lavoro di intarsio. Benedetto, pur coltivando l'architettura e l'intarsio, si dedicò maggiormente alla scultura, sia in marmo, sia in terracotta greggia o colorata. Giovanni fu loro collaboratore. Ognun comprende di quanta omogeneità e perfezione potessero abbellirsi le creazioni di questa famiglia di artisti.

La cappella di santa Fina, nell'interno della Collegiata di San Gimignano, (fig. 50) ne è appunto un saggio ammirabile. Giuliano da Majano, che già aveva dato il progetto per l'ampliamento della Collegiata stessa, diede pure il disegno per la cappella di santa Fina, e non solo per la sua architettura, ma altresì per gli elegantissimi stalli laterali. Suo fratello Benedetto curò la costruzione e decorazione, ed aggiunse l'altare con tabernacolo, capolavoro di scultura in marmo, adorna di dorature. La famiglia dei Da Majano non contava però pittori; ond'è che la vòlta, le lunette e le pareti furon decorate ad affresco da Domenico Ghirlandaio, il quale colle sue due storie di santa Fina, compiute nel 1475, fece la prima delle sue grandi creazioni. Si osservi: l'eleganza e nobiltà dell'architettura, la perfezione della decorazione ornamentale di questa, a bassorilievo, che potè essere distribuita con maggiore abbondanza e condotta con maggiore finezza, trattandosi di opera in un interno, ove si può ammirarla più da vicino ed ove non c'è una gran luce che ne distrugga l'effetto. Tutto è stato creato di getto e con pensiero armonico: l'altare di Benedetto e le pitture del Ghirlandaio, si associano, completano l'unità di questo complesso che è pure una magnifica creazione decorativa.

Poco fuori di Arezzo, dopo una passeggiata di una ventina di minuti nel poetico paesaggio toscano, talvolta e qui appunto dolcemente malinconico, si giunge alla antica chiesa di santa Maria delle Grazie. Dinanzi a questa, nel Quattrocento, fu ag-

giunto un portico che s'appoggia alla sua fronte (fig. 52). La passeggiata ha servito di preparazione dello spirito a godere la soavità armoniosa di questo portico che reca sull'animo di chi lo contempla l'ineffabile incantesimo di una suonata musicale, dolcemente penetrante. Quanta armonia nel suo complesso! Come son ben profilate e largamente spaziate le colonne che coi loro larghi mozziconi di trabeazione (alla Brunelleschi) sorreggono le pur larghe arcate! Come l'architetto ha ben saputo proporzionare l'altezza dei sostegni e l'ampiezza degli archivolti! Targhe e fogliami rièmpiono graziosamente gli spazi fra gli archivolti; poi, sopra, una grandiosa trabea-



52. AREZZO — IL PORTICO DELLA CHIESA DELLE GRAZIE ATTRIBUITO DAL VASARI A BENEDETTO DA MAJANO (1442-1497).

zione anch'essa ben proporzionata e su tutto si protende largamente l'ampia gronda del tetto. Per creare, con un semplice portico, un'opera di tanta armonia ed eleganza, bisognava ben che l'arte toscana avesse seguitato a progredire e perfezionarsi nobilmente, a raggiungere un finissimo senso d'arte! Il Vasari ha attribuito questo capolavoro a Benedetto da Majano.

Lavori di minor importanza ma pur di ammirabile perfezione condussero ancora i fratelli Da Majano. È celebre la loro doppia porta marmorea nell'interno del palazzo della Signoria, al secondo piano superiore e che guarda da una parte nella *sala dei gigli* e dall' altra nella *sala della udienza* (veggasi nella pagina 60 la figura 51). La eseguirono nel periodo 1475-1480 in cui assunsero altri importanti lavori in quel palazzo, specialmente di soffitti o *palchi* a cassettoni, ricchi di intagli.

Il lato che guarda la sala dei gigli è più ricco e di maggiore eleganza. Si osservi il contorno complessivo; la linea e le proporzioni della lunetta colla trabeazione e di entrambe cogli stipiti; le incrostazioni di porfido che alleggeriscono la massa della lunetta; la ricchezza degli ornati e la parte statuaria, opera particolare di Benedetto, cioè i due putti che reggono i festoni e la statua di s. Giovanni Battista nel mezzo. Le due ante od imposte furon finite di intarsiare nel 1480 da Giuliano coll'aiuto di Francesco di Giovanni, detto Francione; la nota calda di colore di queste imposte si armonizza con quella del porfido nella lunetta.

Un'altra famiglia di grandi architetti, che protrarrà la sua prodigiosa attività sin nel Cinquecento inoltrato, è quella dei Sangallo. Il primo a farsi un gran nome è Giuliano, fiorentino e detto da Sangallo perchè dapprima abitava a porta San Gallo. Figlio di un architetto, non solo anch'egli si dedicò a quest'arte ma fu altresì ingegnere militare, scultore ed anche stipettaio, avendo studiato l'intaglio e l'intarsio dal predetto Francione. Nelle sue creazioni architettoniche sentiamo già avvicinarsi la grandiosità potente di Bramante; d'altronde, recatosi giovanissimo a Roma, vi fece diligenti studi e misurazioni dei monumenti antichi e nelle sue peregrinazioni, persino a Milano, continuò a far rilievi dei monumenti antichi nei quali si imbatteva. Un prezioso suo taccuino o quaderno di cotesti studi vien conservato nella Biblioteca di Siena.

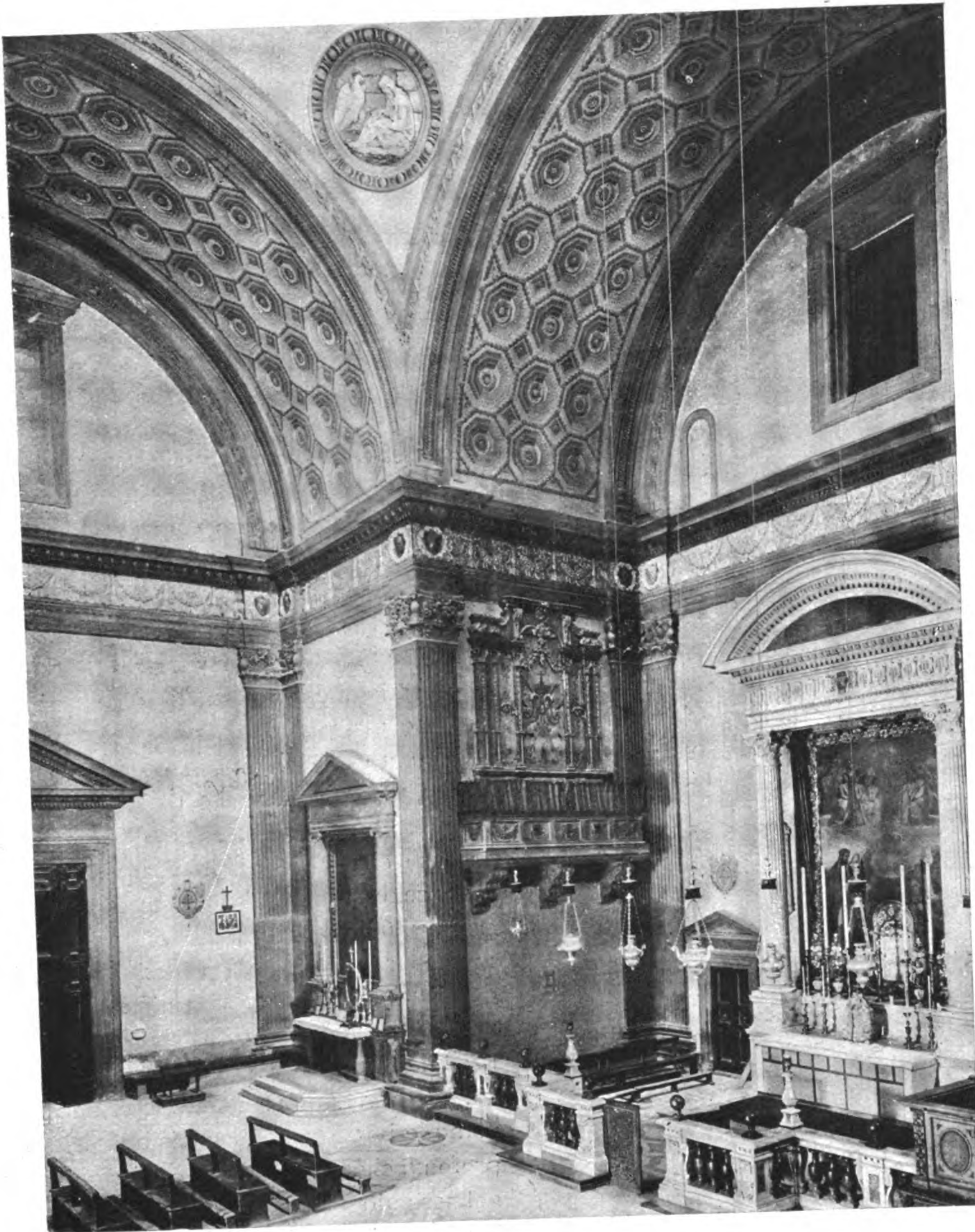
Una delle sue invenzioni più originali e di maggiore importanza, pervenuta integra sino a noi, è la chiesa della Madonna delle Carceri in Prato (figure 53 e 54 nelle pagine seguenti), nella quale egli per primo creò il tipo della chiesa concentrica a croce greca. Dal centro sorge un tamburo che porta la cupola emisferica con lanternino, la qual cupola però è visibile pienamente soltanto nell'interno. L'esterno di questa chiesa ricevette dall'artista stesso un rivestimento di calcare bianco grigiognolo e fasce di verde di Prato, decorazione dicromica tradizionale toscana che però non fu compiuta tutta intera, probabilmente per mancanza di mezzi. Molti anni sono, ero entrato in questa chiesa nel pomeriggio di un giorno di Domenica durante le funzioni accompagnate con canto e musica: ricevetti una impressione indimenticabile di armonia completa fra l'edificio stesso e quell'inno sacro. Di solito è soltanto l'interno delle chiese medievali che ispira sentimento religioso; in questo grandioso e potente ambiente io sentii pur anco e con grande intensità emozione ed ispirazione sacra. Quanto sono mai grandiose queste masse, larghe e potenti, massime i poderosi arconi! L'architetto però ha voluto mitigare, raddolcire l'effetto poderoso, ricorrendo alla collaborazione di Andrea della Robbia, il quale ne completò la decorazione colle sue terrecotte smaltate bianche su delicato fondo azzurro-oltremare.

Ho pensato che sarebbe stato meglio discorrere separatamente dei palazzi toscani del Quattrocento. Se difatti mi si domandasse che cosa di più originale e nuovo ci ha lasciato l'architettura toscana del Rinascimento, risponderei il palazzo signorile. È vero che la Toscana nel Medio Evo aveva eretto palazzi grandi e piccoli, e Firenze il palagio ed il palagetto; tuttavia, nonostante le ridotte dimensioni, tutti dal più al meno serbavano i caratteri del fortilizio oppure senz'altro della casa. Invece il palazzo signorile del Quattrocento è una creazione nuova, è la vera abitazione signorile di caratteri particolari, tantochè non lo si potrà mai confondere con una fortezza, sia pur piccola; nè con una casa, sia pur grande. All'esterno è vero conser-



53. PRATO — LA CHIESA DI S. MARIA DELLE CARCERI DI GIULIANO DA SANGALLO (1).

(1) Detta delle Carceri perchè per la sua costruzione si occupò una parte del contiguo edificio carcerario. Giuliano di Francesco di Bartolo Giamberti detto Sangallo visse dal 1451? al 1516.



54. PRATO — INTERNO DELLA CHIESA DI S. MARIA DELLE CARCERI DEL PREDETTO GIULIANO DA SANGALLO (1).

(1) Eretta dal 1485 al 1491. Le terrecotte smaltate del fregio, dei cassettoni dei grandi arconi e dei medaglioni nei pennacchi sono di Andrea della Robbia (1491).

verà sempre alcun che di edificio asserragliato e talvolta persino alquanto accigliato ed io mi domando se ciò è conseguenza dei primi di questi palazzi, che furon creati dal Brunellesco, il quale si ricordò del grosso bugnato e della semplice e larga grandiosità degli spazi tra piano e piano del palazzo della Signoria. Potrebbe anche darsi che — essendo continuate nella prima metà del Quattrocento le violente discordie tra le principali e più potenti famiglie fiorentine, formando partiti diversi, ai quali il popolo si aggregava — i ricchi signori sentirono l'opportunità di avere il loro palazzo al sicuro da sorprese feroci. Il tipo però andò man mano spogliandosi di quell'eccessivo aspetto di chiuso, di impenetrabile. Al palazzo di Luca Pitti del Brunellesco (fig. 55), così maestoso e potente, tutto in bugnato, detto *rustico*, e le cui finestre il negoziante arricchito volle fossero grandi quanto il portone d'ingresso del palazzo della Signoria, fa riscontro con carattere più leggiadro e più vivace il palazzo Rucellai, cioè il palazzo di cui L. B. Alberti diede il disegno per Giovanni Paolo Rucellai, e, come annessi dell'edificio stesso, progettò pure la cappella di san Pancrazio e la loggia sulla piazza. In palazzo Rucellai non abbiamo più l'accatastarsi delle bugne, ma un organismo completo di lesene, reggenti un bel cornicione di tipo classico, che formano come l'ossatura dell'edificio ed il cui riempimento è di semplici bozze piane (fig. 56).

Cosimo de' Medici, signore non di nome ma pur di fatto dello Stato fiorentino, « *profuse tesori nel proteggere le arti belle, costruire chiese ed altri pubblici edifici, parchissimo invece nello spendere per sè* » (P. Villari), dovette però provvedere alla ricostruzione della propria abitazione. Ora, « parendogli che il modello di palazzo che aveva fatto il Brunellesco fusse troppo sontuoso e magnifico, e da recargli fra i suoi cittadini piuttosto invidia che grandezza e ornamento alla città, o comodo a se; per il che, piaciutogli quello di Michelozzo, lo fece condurre a perfezione » (Vasari). È il palazzo che sorse nell'antica via larga in Firenze, ora detta via Cavour (fig. 57 nella pagina 68), e che tiene un posto intermedio fra i predetti palazzi dei Pitti e dei Rucellai. Non ha organismo di lesene; a pianterreno è composto di bugnato rustico, nei due piani superiori di bozze piane che vanno digradando: cioè mentre nel primo piano le bozze sono ben visibili pei solchi profondi che le dividono, questi scompaiono nel secondo piano e danno un effetto, una illusione di maggiore altezza a quella parte superiore della costruzione. Un poderoso cornicione incorona la massa intera così imponente per signorile eleganza. Entrando nel cortile perdura l'impressione di eleganza e di armonia. Pensare che già il



56. FIRENZE — PALAZZO RUCELLAI DI L. B. ALBERTI (1).

(1) Eseguito dal suo aiuto Bernardo Rossellino, di Firenze dal 1445 al 1451.



55. FIRENZE — PALAZZO PITTI DEL BRUNELLESCO (1).

cortile stesso era un museo di sculture e musei ricchissimi e vere raccolte di quadri erano le stanze dei piani superiori; favolose ricchezze d'arte che il tempo, le vicissitudini e gli uomini hanno disperso ed in gran parte costituiscono il fondo maggiore delle gallerie e musei di Firenze, mentre altre sono pure le perle di alcune Pinacoteche straniere! Rimane almeno quasi integra la celebre cappella al primo piano, l'esempio più perfetto della decorazione di una cappella signorile nel Quattrocento (fig. 58 nella pagina 69).

In tutta la seconda metà del Quattrocento è tale la prosperità di numerose famiglie fiorentine (le quali per lo più esercitavan la mercatura, le industrie, la banca) che sorgon nuovi palazzi altrettanto numerosi. Alcuni segnano un ulteriore svolgimento, altri il definitivo progresso di quel genere di architettura. Fra i più caratteristici ed importanti emergono il palazzo Gondi, il palazzo Guadagni ed infine il palazzo Strozzi.

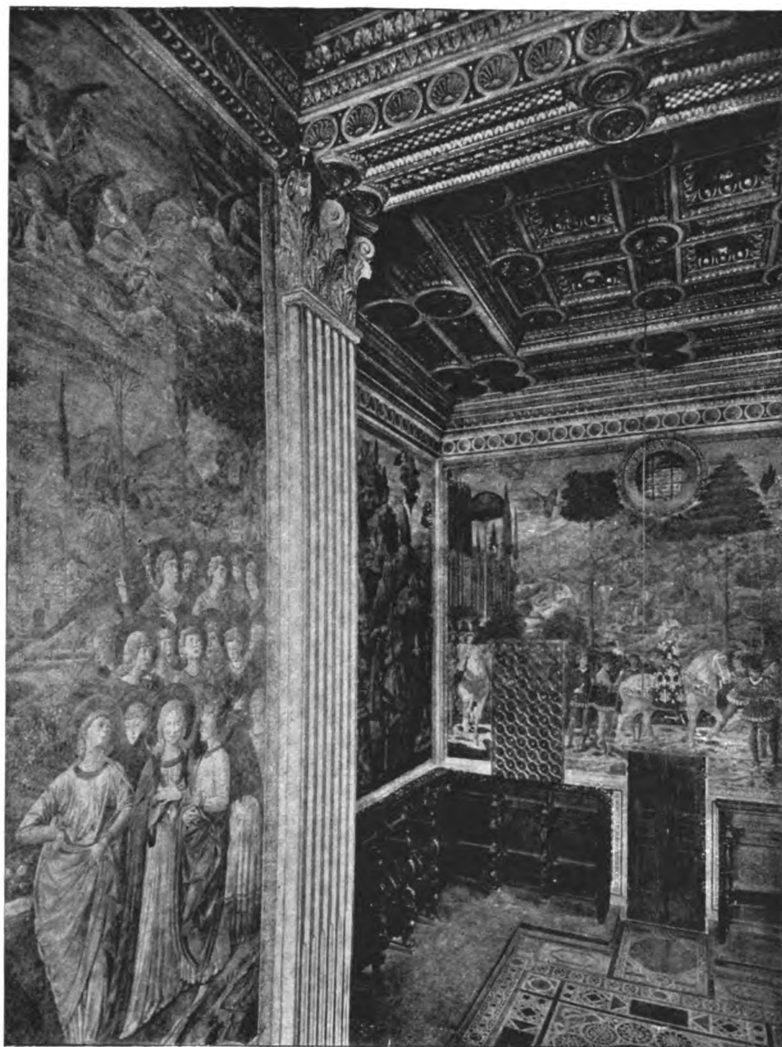
Il cortile del palazzo Gondi, di Giuliano da Sangallo, (fig. 59) è addirittura incantevole, il massimo che si possa immaginare di genialità pittorica con quella scala a balaustri che occupa uno dei lati, quella fontana che popola lo spazio e manda il ritmico e sommesso canto dell'acqua cadente, che già tanto amavano gli Arabi. Quella statua antica, là in fondo nella penombra, e che vuolsi sia stata scoperta nello scavare le

(1) Progettato dal Brunellesco, ma principiato soltanto dopo la sua morte. Secondo quel progetto constò nella fronte di sole sette finestre portate poi a tredici dal 1620 al 1631; ebbe aggiunte laterali alte soltanto di due piani. Le ali poi, che allacciano a destra ed a sinistra il piano terreno, sorsero nel 1764 e nel 1783. Il cortile è opera dell'Ammanati dal 1558 al 1570, e già di stile barocco.



57. FIRENZE — IL PALAZZO DE' MEDICI DI MICHELOZZO (1). (Fot. Alinari).

(1) Michelozzo Michelozzi di Bartolomeo, scultore ed architetto fiorentino, visse dal 1396 al 1472. Allievo del Brunellesco nell'architettura; associato allo scultore Donatello (v. la strenna del 1915), fu anche valentissimo nel gettar in bronzo. — Non si conosce esattamente quando fece il progetto del palazzo per Cosimo de' Medici, e quando ne principiò la costruzione, probabilmente prima dell'andata di Cosimo in esilio a Venezia, ove l'architetto affezionatissimo lo seguì (1433); poi l'avrà ripreso al ritorno dall'esilio (nell'anno successivo).



58. INTERNO DELLA CAPPELLA DEL PALAZZO DE' MEDICI A FIRENZE (1).

(1) Questa veduta è stata presa dall'altare. Siamo quindi nel sacello o corpo di fondo, vediamo uno dei due affreschi di Angioli accorsi a portar fiori alla capanna di Betlemme, dipinti da Benozzo Gozzoli; vediamo pure una delle due lesene con ricchi capitelli di Michelozzo, e di questi osserviamo anche i due magnifici soffitti intagliati, a fondo azzurro e rilievi bianchi e dorati. Al di là, nel vero corpo anteriore della cappella, ove continua il soffitto di Michelozzo, si veggon al basso gli stalli intagliati su suo disegno ed il pavimento pur di sua creazione, mentre tutto intorno alle pareti si svolge il corteo dei Magi avviati alla capanna di Betlemme, affrescato ancora da Benozzo Gozzoli per ordine del figlio di Cosimo, Piero de' Medici, dal 1459 al 1463.

fondazioni, pare riconosca che anche dopo la grand'epoca classica gli Italiani han saputo creare cose belle. Quanto è mai grande l'eleganza, la distinzione di tutto questo ambiente che oggi l'attuale marchese Gondi ha accresciuto, aggiungendo la nota del bel verde dei vasi di larghi fogliami. Al piano superiore in una gran sala dal magnifico palco intagliato e dorato, è un gran camino monumentale di creazione dello stesso Sangallo.

Il palazzo Guadagni (fig. 60), in piazza Santo Spirito, dovrebbe denominarsi della famiglia Dei, che lo tenne sino al 1684. È opera del Cronaca ed assai notevole per le innovazioni che egli ha introdotto nella sua architettura: pianterreno in pietra a vista, robusto e forte; i due piani superiori a graffito di bell'effetto pittorico che fa scomparire ogni carattere di pesantezza; l'ultimo piano a loggiato, arioso, di leggiera sveltezza ed eleganza; tutte qualità desiderabili in un palazzetto. Anche il suo cortile, sebbene alquanto angusto, è elegante e piacevole; ed è reso ancor più pittorico pur dal verde di piante rampicanti. La scala, prezioso specimen e di molto pregio artistico, è stata disposta nel contiguo corpo di fabbrica a sinistra, e vi si accede direttamente da una porta aperta nella piazza stessa.



60. FIRENZE — IL PALAZZO GUADAGNI DEL CRONACA, DELLA FINE DEL QUATTROCENTO (1).

(1) Il Cronaca, Simone del Pollaiuolo, detto il Cronaca perchè narrava aneddoti degli artisti, visse dal 1454 al 1508.



59. FIRENZE — CORTILE DEL PALAZZO GONDI DI GIULIANO DA SANGALLO.
PRINCIPIATO NEL 1490, GIÀ ABITATO NEL 1498. (Fot. Alinari).

Il palazzo Strozzi, mole quasi gigantesca, è ben giustamente celebrato quale il più perfetto palazzo signorile toscano del Quattrocento. Gli studiosi giostrano fra di loro per la indicazione del suo autore. È probabilmente un'opera collettiva; è il risultato di tutto il progredire dell'arte fiorentina in questo campo, il suo punto culminante ed alla cui creazione concorsero parecchi architetti. Lo fondò Filippo di Matteo Strozzi dopo il suo ritorno dal bando a Napoli, ove, commerciando, si era molto arricchito. La fronte verso la piazza Strozzi (fig. 61) si presenta completa, maestosa e di nobile bellezza come quella di una magnifica matrona. Lo zoccolo o basamento forma sedile; su questo sorgono i tre piani senza organismo di pilastri o di lesene, di sole bugne, colle solite finestre bifore nei due piani superiori divisi da sporgenti cornici e terminati superiormente da un alto fregio e dallo splendido cornicione aggiunto dal Cronaca. Il degradare delle bozze da piano a piano, la possente armonia delle proporzioni dei piani così sapientemente calcolate e con tanto senso artistico, la perfezione del lavoro in ogni sua parte, bastano a comporre un capolavoro, nel quale nulla, proprio nulla di nuovo è stato introdotto. Il Caparra, insigne artista lavoratore del ferro fucinato, ha creato le magnifiche lanterne a gabbia degli spigoli ed i portafiaccole e portastendardi. Quando gli Strozzi davano ricevimenti di notte, nei



61. FIRENZE — IL PALAZZO STROZZI (1).

(1) Principiato nel 1489, condotto alacremente sino al 1508, poi con maggiore lentezza ed interruzioni sino al 1536.

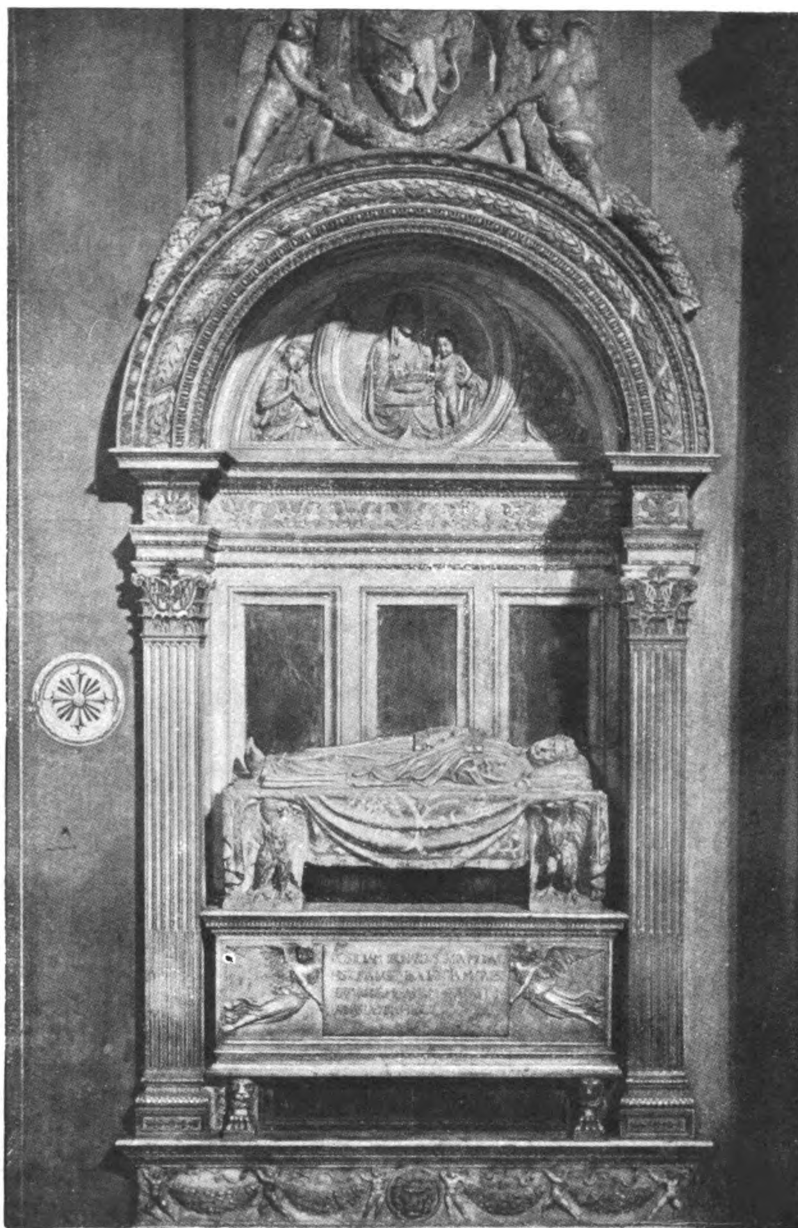
bracciali in ferro esteriori si conficcavano torce accese e nelle lanterne del Caparra si introducevano involti di tessuti e panni intrisi di trementina od altro liquido analogo e che, accesi, mandavano un bagliore che illuminava la strada agli invitati che si appressavano, preceduti da' servi con torcie. Il bel cortile, completamente ultimato, è pure opera del Cronaca (collaboratore nella fabbrica, ed autore, come si disse, del cornicione).

Anche questo cortile è analogo a quelli degli altri palazzi fiorentini del Quattrocento, ma è più perfetto di tutti nel complesso ed in ogni sua parte: il porticato così armonioso, i ricchi e bellissimi capitelli, la bellezza delle arcate, la grandiosità dello spazio che, al disopra, le divide dal primo piano composto di larghe lesene ed arcate; elegante infine il loggiato a colonnette del secondo piano superiore. Sopra questo, corre ancora un ultimo piano, che però stando nel cortile non si scorge. Era difatti destinato alla servitù epperciò tenuto in rientranza e soltanto con finestre; così essa non aveva modo di vedere l'interno del cortile e tanto meno il pian terreno, Questo restava quindi come un salone scoperto, dove nelle belle giornate delle buone stagioni, la famiglia proprietaria si tratteneva liberamente. Noi possiamo quindi immaginarlo popolato di statue, di palme ed altre piante da giardino, di fiori, di sedili, tavoli ecc.; in una parola rivediamo tutto l'arredo, i mobili e tante cose piacevoli come nel peristilio delle case pompeiane e come oggi nella sala centrale, tanto delle case signorili, massime inglesi, quanto degli alberghi di lusso.

Noi abbiamo veduto alcuni esempi dei palazzi fiorentini del Quattrocento, peccato che lo spazio ci manchi per dare un'occhiata anche a quelli di Siena, che in sostanza sono pur opera di artisti fiorentini ma presentano caratteristiche proprie di gentile finezza, effetto senza dubbio dell'ambiente senese: tali i palazzi Piccolomini, Spannocchi e delle Papesse; sebbene incompleti od alterati, sono tuttavia ammirabili.

L'architettura toscana ha prestato, come di solito l'architettura in genere, il suo concorso nella creazione di molte altre opere minori, associata per lo più alla scultura ornamentale e talvolta alla scultura di figura. Si tratta di porte, tombe, pergami, camini, stalli ecc. ecc. Già a pagina 60, nella figura 51, abbiamo veduto un saggio di porta, nell'interno del palazzo della Signoria in Firenze.

Ora è il caso di presentare almeno una tomba e scegliamo quella del cancelliere della repubblica fiorentina nella chiesa di santa Croce in Firenze, nella navata di destra (fig. 62 nella pagina seguente), opera di Bernardo Rossellino architetto e scultore. È un vero capolavoro. L'organismo dell'edicola, una vera opera architettonica, che si regge, ha ben calcolate proporzioni e presenta una ammirabile armonia di masse, di parti in luce e parti in ombra. Per ovviare al pericolo che il fondo piano dell'edicola presentasse una superficie eccessivamente luminosa, a danno dell'effetto di tutto il rimanente, l'artista lo ha suddiviso innestandovi tre lastre di porfido. Trattandosi di un'opera da collocarsi in un interno, egli ha potuto abbondare di più nella scultura e nella finezza della lavorazione della stessa. Se si vuol avere un'idea della assoluta necessità di un vero organismo architettonico come primo elemento di una tomba, si osservi la tomba di Carlo Marsuppini che si erge di fronte, cioè dalla parte opposta nella navata minore di sinistra della stessa chiesa e che abbiamo riprodotto nel fascicolo dell'anno scorso a pagina 58.



62. FIRENZE — CHIESA DI S. CROCE: MONUMENTO TOMBALE DI LEONARDO BRUNI, OPERA DI BERNARDO ROSSELLINO (1445). (Fot. Alinari).

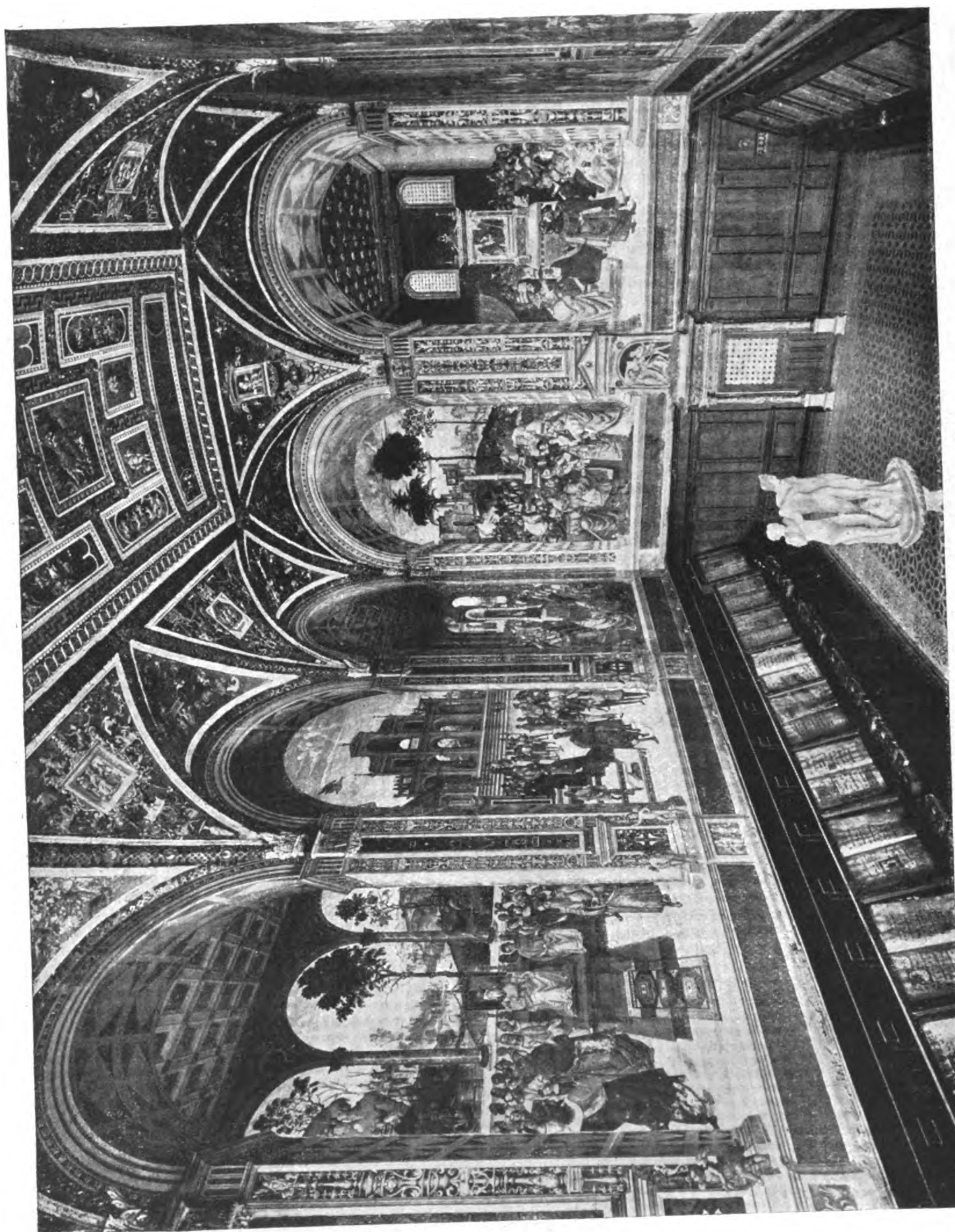
Ora passiamo a saggi di decorazione, o plastica, o dipinta a complemento dell'architettura.

A Siena, nell'interno del Duomo, giunti quasi alla fine della navata minore di sinistra troviamo un tratto di parete adorno di una folta decorazione scolpita nel



63. SIENA -- DUOMO: PORTA DELLA LIBRERIA PICCOLOMINI, OPERA DELLO SCULTORE SENESE LORENZO MARRINA (CIRCA IL 1497). (Fot. Lombardi).

marmo da Lorenzo Marrina (fig. 63) e che serve di facciata ed ingresso alla celebre Libreria Piccolomini (fig. 64), fondata dal cardinale Francesco Piccolomini (che fu poi Papa Pio III) per raccogliervi i libri e gli scritti di suo zio il grande umanista Enea Silvio Piccolomini (Pio II). Nella vòlta e sulle lesene il Pintoricchio sfoggiò specialmente lo stile decorativo delle grottesche, così dette perchè imitazioni delle pitture decorative della scuola alessandrina in Roma al tempo dei Cesari e scoperte nel Rinasci-



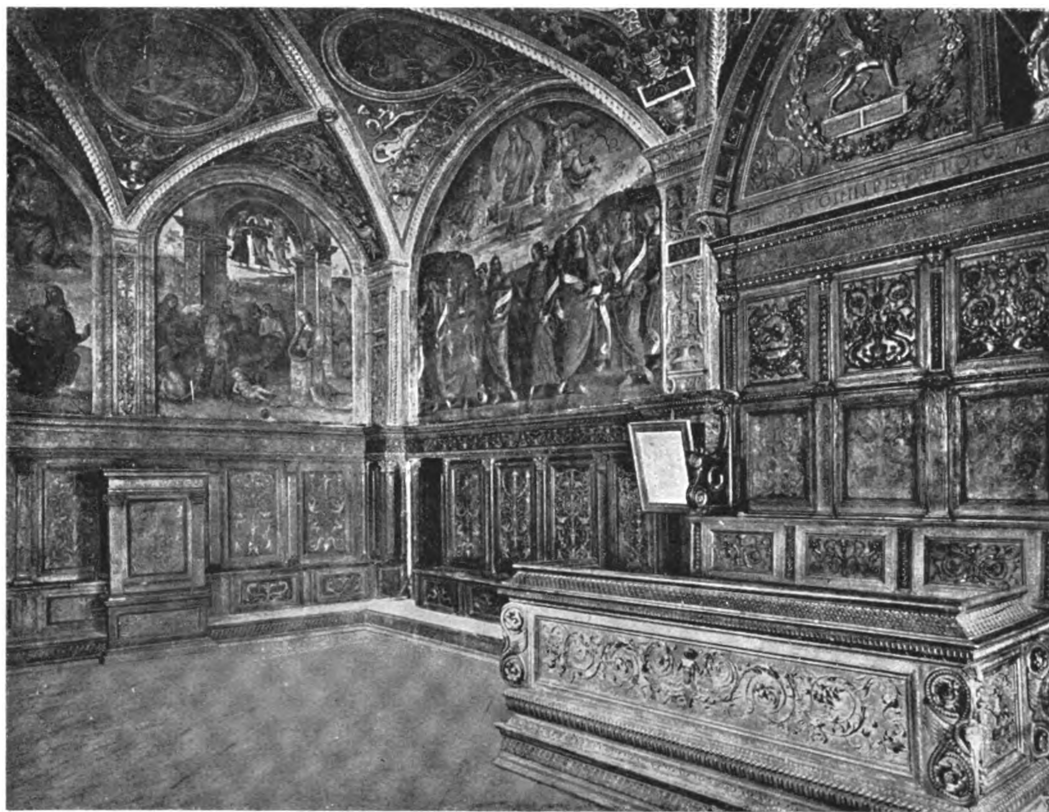
64. SIENA — DUOMO: INTERNO DELLA LIBRERIA PICCOLOMINI (1).

(Fot. Lombardi).

(1) Dal 1502 al 1507 Bernardino Betti, detto il Pintoricchio, dipinse ed affrescò la decorazione della vòlta e sulle pareti i fasti di Enea Silvio Piccolomini (Pio II). Sugli scaffali libri corali, antifonari con miniature del Rinascimento. Il pavimento è in maiolica del 1502. Il gruppo delle tre Grazie è opera greco-romana scoperta a Roma al tempo del fondatore di questa cappella, che ne fece dono.

mento negli scavi, che il popolo chiamava grotte. Sulle pareti poi, come già si disse nel fascicolo del dicembre 1914 (pag. 49), lo stesso Pintoricchio dipinse i fasti di Enea Silvio Piccolomini. Questa decorazione, di una grande unità di stile, è di un colore vivace brillante, che infonde subito una lieta, incantevole festosità.

Le pitture all'incontro del Perugino nella *sala d'Udienza* nel Collegio del Cambio in Perugia, per quanto di grande analogia di stile e di tecnica, ci imprimono invece un senso di nobile, di dolce contemplazione. Il Collegio del Cambio, ossia la Borsa perugina dei tempi del Rinascimento e successivi, ebbe per residenza una serie di tre sale al pianterreno del grande palazzo comunale di Perugia, a capo del lungo fianco meridionale. La prima serviva di vestibolo, la terza di oratorio. È dunque nella seconda, la vera sala delle adunanze, che il Perugino dipinse nella vòlta e nella parte superiore delle pareti, in mezzo a delicatissimi ornati, tutto un ciclo profano e religioso



65 PERUGIA — L'UDIENZA DEL CAMBIO (1).

(1) Gli affreschi della vòlta e delle pareti furono dipinti dal Perugino dal 1496 all'anno 1500 (nella vòlta raffigurazioni astronomiche e nelle pareti: Profeti e Sibille, guerrieri e filosofi antichi, le Virtù, e il Presepio e la Trasfigurazione). A destra di chi osserva i pannelli che formano alto schenale con due ordini di sedili ed il bancone furono intagliati da Domenico del Tasso fiorentino, nel 1492; gli intarsi vennero eseguiti da Antonio Benciveni da Mercatello (1508); e così dicasi dei pannelli alle altre pareti e delle porte.



66. IL CASTELLO DI TORRECHIARA NEI DINTORNI DI PARMA (1). (Fot. Pelicelli).

ad un tempo, dettato all'artista da Maturanzio, poeta perugino. Riappaiono gli stessi tipi di figure, le stesse arie delle teste delle opere di argomento sacro dell'insigne maestro; il colorito è della sua solita intonazione calda, intensa, vigorosa, di un'armonia penetrante che vi affascina e conquide all'infinito. La decorazione di questa ricchissima sala comprende l'opera dell'intaglio in legno: pannelli delle pareti, stalli, banco, sedili e bigoncia (specie di cattedra o pulpito), e fu condotta nello stesso stile da artisti fiorentini e perugini; vi ha inoltre una ripetizione in terracotta dorata della Giustizia di Benedetto da Majano. Pertanto oltre al sommo pregio artistico questo ambiente offre un prezioso saggio di decorazione architettonica di assoluta, perfetta unità di stile.

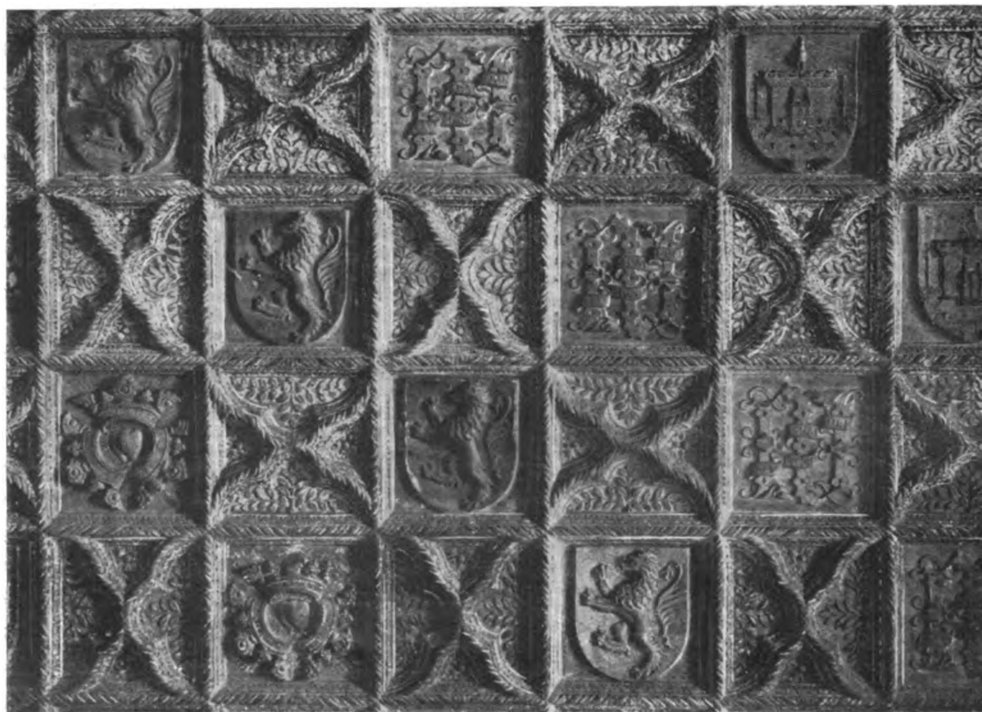
Anche nell' Italia superiore avremmo molte e molte altre belle opere di decorazione da presentare; ci limiteremo a due creazioni capitali: *la sala d'oro* e *la camera degli sposi*.

La *sala d'oro* è nel castello di Torrechiara, in territorio parmense. Da Parma una tramvia a vapore, diretta a Langhirano, conduce a Torrechiara in un paio d'ore. Anni sono, volli ritornarvi per studiare con maggior diligenza la rocca e le sue opere d'arte; sapevo che nel paesello sottostante, c'era un piccolo albergo con camerette d'alloggio. Vi arrivai sul far della notte; appena sceso col mio bagaglio fotografico,

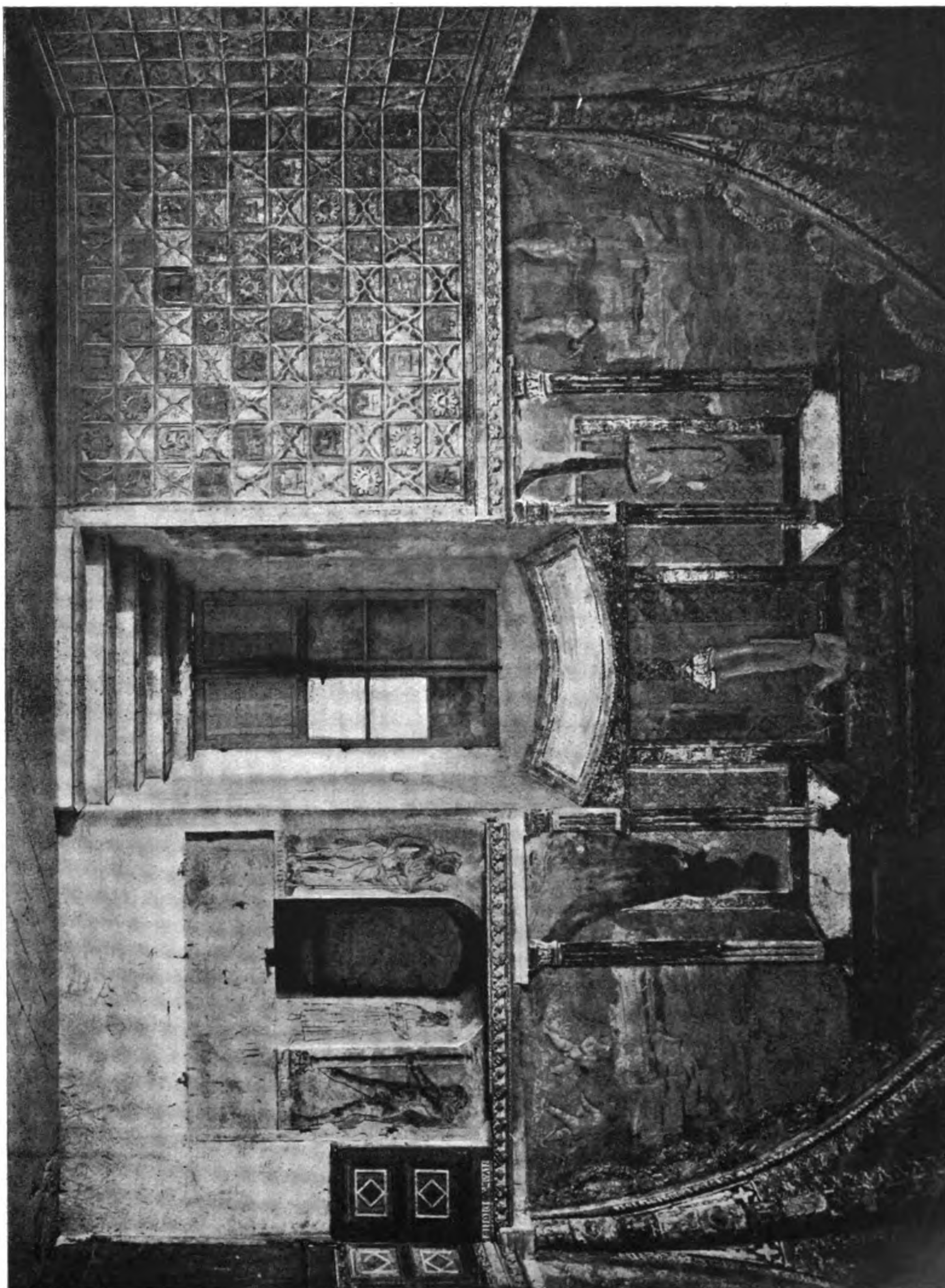
(1) Fatto costruire da Pier Maria Rossi, conte di Berceto e Signore di s. Secondo dal 1448 al 1460.

la tramvia riprese la sua corsa ed era l'ultima della sera: ma l'alberghetto non aveva neppure una cameretta ove potessi dormire; tutto era in riparazione dei gravi guasti arrecati dal recente terremoto. A nulla valse l'insistere, neppure ottenni di dormire nello stanzone dell'osteria disteso sopra uno dei tavoli. Non potevo passare la notte all'aperto, l'aria era umida per un grosso temporale appena sfogato. Per mia fortuna, un uomo attempato ma ancor ritto, ferreo della persona, mi suggerì di chiedere l'ospitalità ai Benedettini della vicina Badia. Ci avviammo e ci volle quasi mezz'ora. Era calata la notte; alla Badia tutto era silenzio. Dopo di aver picchiato a lungo, scorsi d'un tratto che si era illuminata una delle ultime stanze del piano superiore; lunga fu l'attesa; finalmente risuonaron dei passi nell'androne che doveva condurre alla porta e difatti questa si aprì, un frate si affacciò e si parlamentò; il frate conchiuse che sarebbe andato a riferirne al Padre superiore. Nuova luce a quella finestra del primo piano; poi, dopo altra lunga attesa, i passi risuonaron di bel nuovo, il portone tornò a schiudersi e, preso commiato dalla mia guida, seguii il frate nell'interno della Badia. Mi accolse nel parlatorio il Padre superiore, che mi offrì il *nocino* e mi disse che mi assegnava l'appartamentino del padre visitatore ma che non avrei dovuto spaventarmi, se durante la notte sarei stato destato dal rumore dei frati che sarebbero scesi nella sottostante chiesa per la solita preghiera notturna. L'appartamentino del padre visitatore constava di due stanze: un salottino e la camera da letto. Non appena lasciato solo, aprii le imposte della finestra della camera da letto: uno spettacolo inaspettato mi compensò felicemente di tutte quelle ansie. Il tempo si era rasserenato, spaziavano però ancora nell'aria grosse nubi tutte invase dal bagliore della luna, pareva una atmosfera d'argento lievemente dorato e proprio di rimpetto, al di là del Parma, sorgeva la grossa massa del colle e su questo la pesante massa della rocca: un magnifico paesaggio romantico dalla cui contemplazione stentai a lungo a distaccarmi. Dormivo profondamente quando fui destato dal ripetuto picchiare alle porte delle celle vicine; un frate passava di porta in porta di ogni cella e picchiava tre colpi sonori a ciascuna, ripetendo il *benedicamus in nomine Domini*. Poi, dopo un poco, sentii tutti gli usci schiudersi, i frati venir fuori ed il rumore secco dei loro zoccoli ripetersi nella scala; indi udii i loro cori di preci nella chiesa che era proprio nel piazzaletto disotto alla mia camera ed in fine il loro ritorno alle celle. Ma all'alba tutto si ripetè di nuovo. Alzatomi a luce fatta, visitai la chiesa dell'antica Badia, che conserva un buon affresco di Madonna e, preso commiato, ritornai al paesello, e salii il pendìo che conduce alla rocca. Attraversato il borgo appollaiato sotto un lato delle mura turrite, entrai nella rocca: un gran quadrato con una grossa torre pur quadrata a ciascun angolo. Ritrovai i guardiani di allora, un buon vecchio e la vecchierella sua consorte, che, dopo le mie due visite precedenti, mi avevano preso a voler un gran bene. Ritrovai pure sempre solitario il gran cortile ed al pian terreno di una delle torri l'antica cappelletta allora ancora in possesso di tutto il suo corredo, di poi andato disperso: del polittico sull'altarino, di Benedetto Bembo (1492), della cassapanca che serviva anche per il deposito dei paramenti dell'ufficiante, e dell'edicola gotica, in cui i due Signori ed amanti Pier Maria Rossi e Bianca Pellegrini di Como, assistevano agli uffici religiosi senza il disturbo del contatto colla gente della loro piccola Corte. Al piano superiore della torre d'angolo che guarda verso il fiume, mi trovai nuovamente nella vasta ed alta camera dei due amanti. È

quadrata, coperta di alta vòlta ogivale con cordonature che partono dai quattro angoli delle pareti e si ricongiungono in una palla dorata raffigurante il sole donde scende una pioggia d'oro che, risaltando sul fondo azzurro, si sparpaglia e si espande, donde la denominazione di *sala d'oro.* Questa gran vòlta cupoliforme e quadripartita scende appoggiandosi alle quattro grandi lunette delle pareti ed allungandosi nei suoi quattro pennacchi. Nella sua superficie mediana però è adorna di una decorazione che forma cerchio, è come un anello di paesaggio, nel quale vediamo ripetuta Bianca in abito di pellegrina che va dall'uno all'altro dei castelli di Pier Maria Rossi, castelli del Parmigiano stesso e che vediamo dipinti più sotto. Nelle sottostanti quattro grandi lunette è tutta la storia d'amore e di gloria di Pier Maria Rossi: quand'egli e Bianca Pellegrini son trafitti dai dadi di Cupido (fig. 68); quando prima di partire per la guerra egli si inginocchia ai piedi di Bianca che gli porge la spada; quando ritornato vincitore si inginocchia di nuovo dinanzi alla sua bella che lo incorona d'alloro; infine li vediamo felici nella loro apoteosi, lui in completa e scintillante armatura, lei in abito di lusso. Negli angoli, nei lati di queste pitture, dei piccoli putti od amorini giocano allegri fra loro e con animali. Le pareti poi sono quasi interamente rivestite di una decorazione in terracotta cogli stemmi e le imprese di Pier Maria Rossi, tra le quali due cuori inghirlandati; questi alti rilievi erano dipinti in rosso e azzurro, e lumeggiati d'oro. Nell'angolo della parete però, dov'è presumibile fosse il letto nuziale, la decorazione è ad intarsio di legno e madreperla e, nel tratto vicino della parete contigua, rimane lo studio. Una grande tavola di legno



67. CASTELLO DI TORRECHIARA — SALA D'ORO: DECORAZIONE PARIETALE IN TERRECOTTE COLORITE E DORATE.

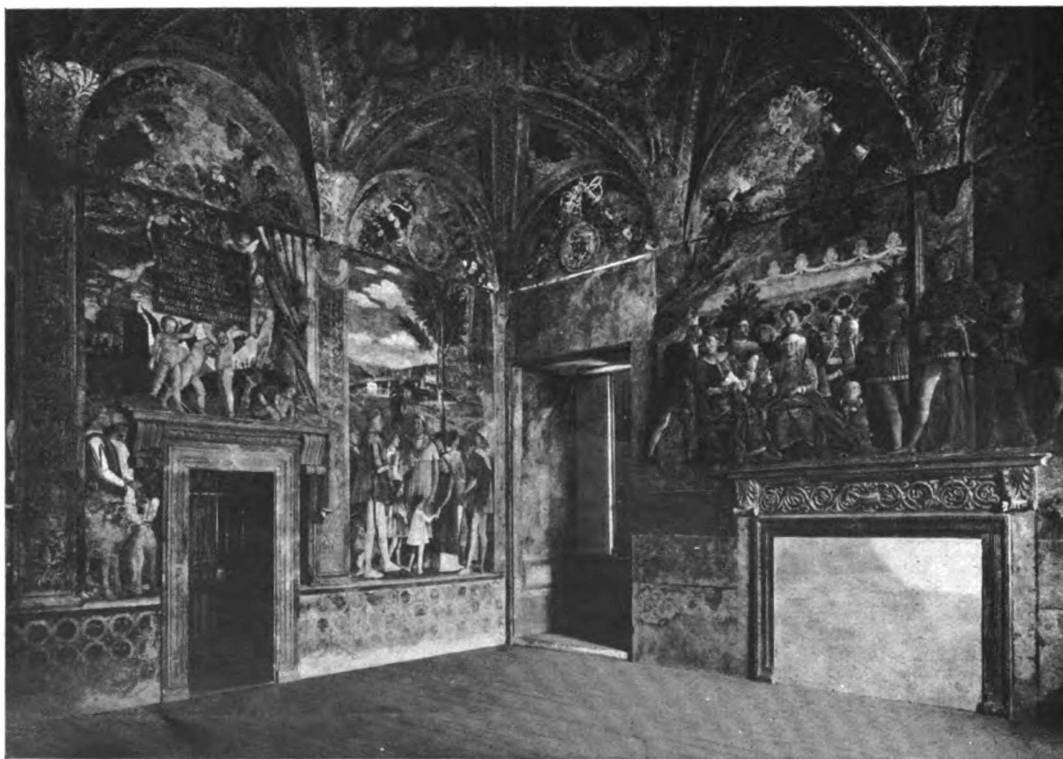


68. PARETE DELLA SALA D'ORO NEL CASTELLO DI TORRECHIARA.

appesa da ganci e suscettibile quando è alzata di servire di scrittoio; al disopra una nicchia, in cui Bianca conservava i suoi libri prediletti e tutto in giro dipinte in terra verde le figure di Sansone e di poeti e scrittori di commedie dell'antichità. Chi ha ordinato tutta questa decorazione? certo Bianca e Pier Maria. Ma chi ha dipinto gli affreschi? probabilmente Bonifazio Bembo (forse fratello del Benedetto che dipinse il polittico già nella cappella) e di cui ritroveremo lo stile e l'intonazione del colorito (che ricorda quello di Pier della Francesca) nella cappella Portinari a Milano.

Quando fui adunque per la terza volta a Torrechiara il castello apparteneva ad un principe di Roma; anni sono è stato venduto ed il nuovo proprietario ha alienato il corredo della cappella; che cosa succederà delle pitture e degli stucchi e terrecotte della sala d'oro, specialmente delle pitture che hanno già sofferto tanto per l'azione del tempo e più ancora per incuria?

La *camera degli sposi*, nel castello di s. Giorgio, della reggia dei Gonzaga in Mantova, è meno spaziosa della sala d'oro di Torrechiara, ma quanto maggiore ancora è l'importanza sua! è una creazione di Andrea Mantegna, che costituisce tutta una rivoluzione ed apre un'era tutta nuova nell'arte della decorazione pittorica. La sala è quadrata con vòlta a padiglione sorretta da pennacchi e velette. In due pareti abbiamo il ricordo di avvenimenti famigliari del marchese Lodovico Gonzaga e della sua Corte.

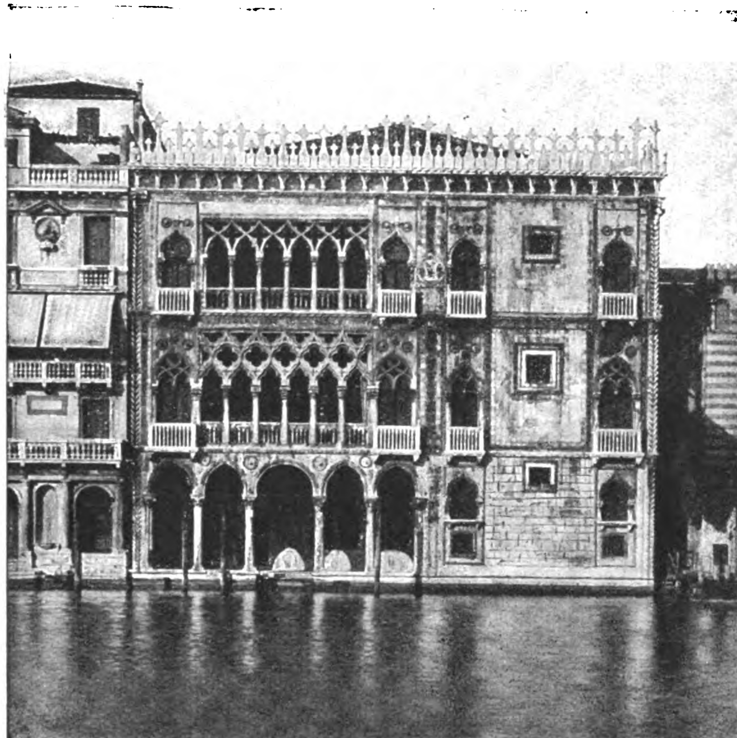


67. MANTOVA — CASTELLO DI S. GIORGIO: DECORAZIONE AD AFFRESCO DELLA SALA DEGLI SPOSI, DEL MANTEGNA (1474). ANDREA MANTEGNA VISSE DAL 1431 AL 1506.



70. MANTOVA — CASTELLO DI S. GIORGIO: LA VOLTA DELLA SALA DEGLI SPOSI.
DECORAZIONE AD AFFRESCO DI ANDREA MANTEGNA (1474) (1).

(1) Sinora di questa vòlta non son state date che riproduzioni parziali mentre importa darla tutta intera. Mi ci son provato con un mio sistema assai semplice che consente di abbracciare tutto lo spazio della vòlta e dispensa dalla così detta operazione del *mettere a fuoco.* Ho portato con me a Mantova una macchina fotografica piuttosto grande con obbiettivo grand'angolare e lastre 18 × 24. Una volta tutto preparato nella sala, ho messo a fuoco senza diaframma un motivo qualunque delle pareti ad una distanza eguale a metà della distanza dal pavimento alla vòlta. Poi tolto il cavalletto ho adagiato la macchina sul pavimento coll'obbiettivo in su e con diaframma piccolissimo; ho scoperto la lastra, tolto l'otturatore e lasciata la posa per circa mezz'ora.



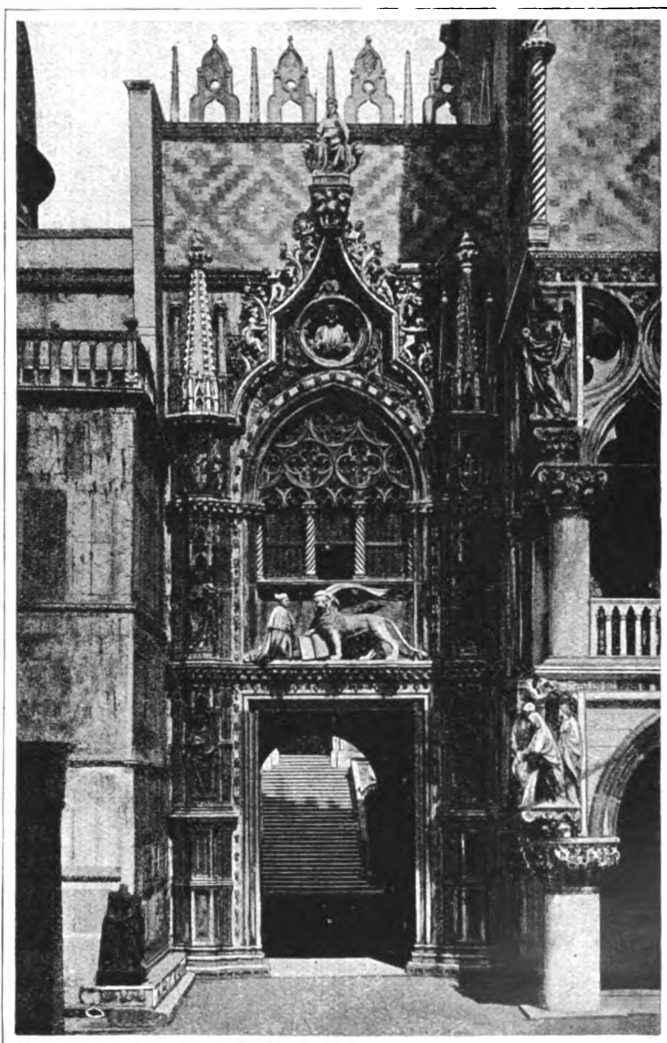
71. VENEZIA — LA CÀ D'ORO (1).

Sono rappresentazioni con figure in grandezza del vero e che danno l'illusione di veri personaggi che sfilano o stanno seduti negli spazi. Il Mantegna adunque intese di far opera decorativa non immaginaria, nè convenzionale, ma naturale. E la naturalezza egli volle pur rappresentare nella vòlta (fig. 70 nella pag. 83), ove raffigurò una decorazione di marmo bianco scolpito con medaglioni di otto Cesari, entro ornati e con fondi di finti musaici d'oro, e così pure con figure mitologiche nelle vele. Ma nel mezzo egli simulò un'apertura con balaustra alla quale vengono ad appoggiarsi e guardar giù nella camera dame, domestiche, una donna mora ed amorini, e c'è pure un pavone e si vede tutto quanto per iscorcio dal sotto in sù. Dunque la copertura esterna della sala è supposta a terrazzo e gente che vi passeggiava è venuta ad affacciarsi; noi vediamo tutti benissimo ed in alto il cielo e le nubi. È questa pertanto una assoluta rivoluzione nell'arte del decorare le vòlte ed i soffitti, togliendo la inverosimiglianza di figure umane dipintevi orizzontalmente come se vi fossero inchiodate. Eppure ci vorrà tempo prima che siffatta verità e naturalezza diventi regola generale: Mantegna dipinse nell'Italia superiore e gli artisti dell'Italia centrale, della Toscana e di Roma, non ne ebbero contezza, neppure durante l'apogeo del Rinascimento, neppure Michelangelo e Raffaello.

Ritorniamo ad occuparci di architettura e poichè siamo nell'Italia superiore, andiamo a Venezia. Nella prima metà del Quattrocento essa conservò lo stile medievale, continuò a coltivar forme orientali e gotiche, però svolgendole e portandole ad altissima perfezione.

(1) La casa di Mario Contarino nel Canal grande su progetto da lui stesso ideato; principiata nel 1421 da Marco d'Amedeo muratore e Matteo Raverti scultore milanese, cui nel 1424 si aggiunsero Giovanni Bon e Bartolomeo suo figlio. Nel 1434 Giovanni di Francia terminava di lumeggiare d'oro la facciata. Il barone Giorgio Franchetti che ne aveva fatto acquisto e l'aveva restaurata e poi trasformatone l'interno in una ricca collezione di opere d'arte, nello scorso luglio donò tutto, palazzo e capi d'arte, allo Stato italiano.

La *cà d'oro* sul Canal grande è la creazione più bella ed ammirabile di questo periodo di tempo. Sin dall'XI secolo i grandi negozianti di Venezia — che trafficavano coll'Oriente e ne distribuivano le merci in Italia ed al di là delle Alpi — acquistate ricchezze, cominciarono a costruirsi case che servissero loro ad un tempo di magazzeno, di studio e di abitazione; e nonostante gli ostacoli naturali e le difficoltà tecniche particolari alla città della laguna, le vollero non solo comode e signorili ma altresì artistiche. Fin da allora ogni casa di agiato trafficante ha la sua facciata verso un canale, grande o piccolo che sia, e consta a pian terreno di un portico dal quale accedono non soltanto le persone ma si fanno entrare le merci recate sulle barcacce e vengon depositate nei magazzeni terreni, laggiù in fondo al vestibolo, mentre negli altri lccali terreni verso la facciata vi sono le camere dello studio; dal vestibolo si passa al cortile, ove, per lo più a cielo scoperto, è la scala che conduce ai piani superiori. Al primo piano, nel mezzo è la gran sala di ricevimento con larga balconata nella facciata ed a destra e sinistra le camere di abitazione del capo di famiglia e della consorte. Ai piani superiori stanno i figli ed i domestici. Il cortile è talvolta a giardino, sempre con cisterna sottostante e la sua vera da pozzo. Dal cortile una porta secondaria dà su una strada piccola (calle) od una piazzetta (campo). Passarono i secoli, sino allo scorcio del XVIII secolo, la casa signorile ed il palazzo veneziano sorsero sempre colla stessa disposizione, salvo a destinare ad altri usi gli ambienti dei magazzeni delle merci; andarono bensì aumentando di mole ed assumendo la veste esteriore ed interna nello stile che man mano sostituiva il precedente.



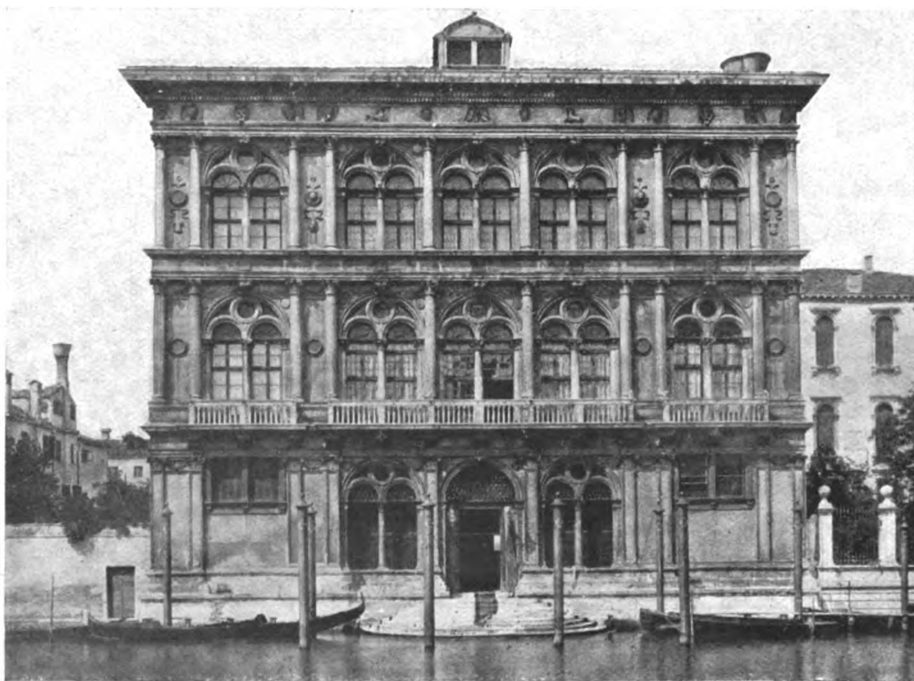
72. VENEZIA — PALAZZO DUCALE: PORTA DELLA CARTA DI GIOVANNI E BARTOLOMEO BON (1439-1442). (Fot. Alinari).

Nella prima metà del Quattrocento, il più bell'edificio signorile in Venezia, di privata dimora, è adunque

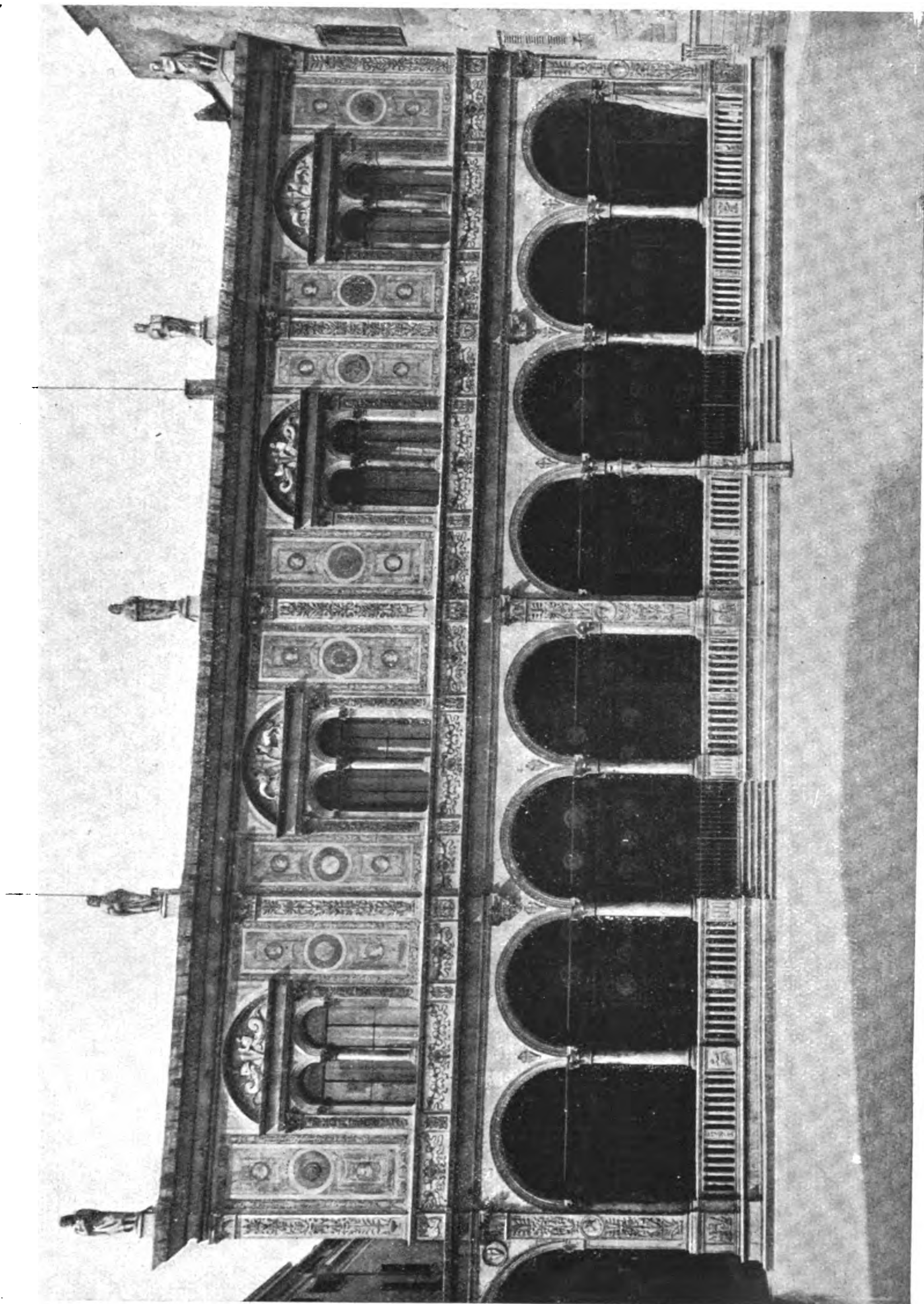
la *cà d'oro*, un meraviglioso gioiello d'arte, in cui il genio veneziano ha fuso e trasformato in uno stile nuovo veneziano elementi bizantini arabi e gotici, per opera principalmente di artisti lombardi, quali il maestro Matteo Raverti di Milano ed i numerosi suoi aiuti lombardi ed altri oriundi lombardi, quali il maestro Giovanni Bon e suo figlio Bartolomeo.

Gli stessi Giovanni Bon e Bartolomeo suo figlio crearono intorno a quel turno di tempo la bellissima *porta della Carta* (fig. 72), che forma l'ingresso al palazzo dei Dogi dal lato della Piazzetta, cioè a capo del palazzo stesso, nello spazio libero fra questo ed il fianco della Basilica di san Marco. Anticamente era adorna di dorature. È opera di stile ancora più complesso. La merlatura di coronamento, analoga a quella del palazzo dei Dogi, è di origine araba; l'arco a linee spezzate è toscano: lo troviamo durante il Medio Evo nelle cornici senesi e nelle decorazioni marmoree di Or san Michele in Firenze; i fogliami che ne adornano il contorno sono un adattamento gotico che sarà imitato nei fogliami o gattoni delle linee di coronamento del Duomo di Milano; i magnifici trafori ed i pinnacoli sono una felice trasformazione di motivi gotici; le statue delle Virtù, sono di arte toscana, anzi fiorentina. Eppure l'assieme è di una unità bellissima che trova riscontri, sia nel palazzo dei Dogi, sia in molti particolari della Basilica di s. Marco.

Tardi pertanto è penetrato in Venezia e nel Veneto lo stile architettonico del Rinascimento toscano. Nel palazzo Vendramin-Calergi sul Canal grande, attribuito a Pietro Lombardo, abbiamo il solito impianto ed organismo tradizionale ma, come dicevamo, completamente trasformato nello stile, e pur sempre di effetto pittorico. Venezia ac-



73. VENEZIA — IL PALAZZO VENDRAMIN-CALERGI SUL CANAL GRANDE, COSTRUITO DAL 1481 AL 1509, ATTRIBUITO A PIETRO LOMBARDO.



74. VERONA — LA LOGGIA DEL CONSIGLIO IN PIAZZA DEI SIGNORI, ATTRIBUITA A FRA GIOCONDO (1).

(1) Fra Giocondo da Verona, che visse dal 1435 al 1515, ne avrebbe dato il progetto nel 1476; nel 1486 vi lavoravano Giovanni e Bartolomeo Sanmicheli da Porlezza; le statue del coronamento furono scolpite nel 1493.

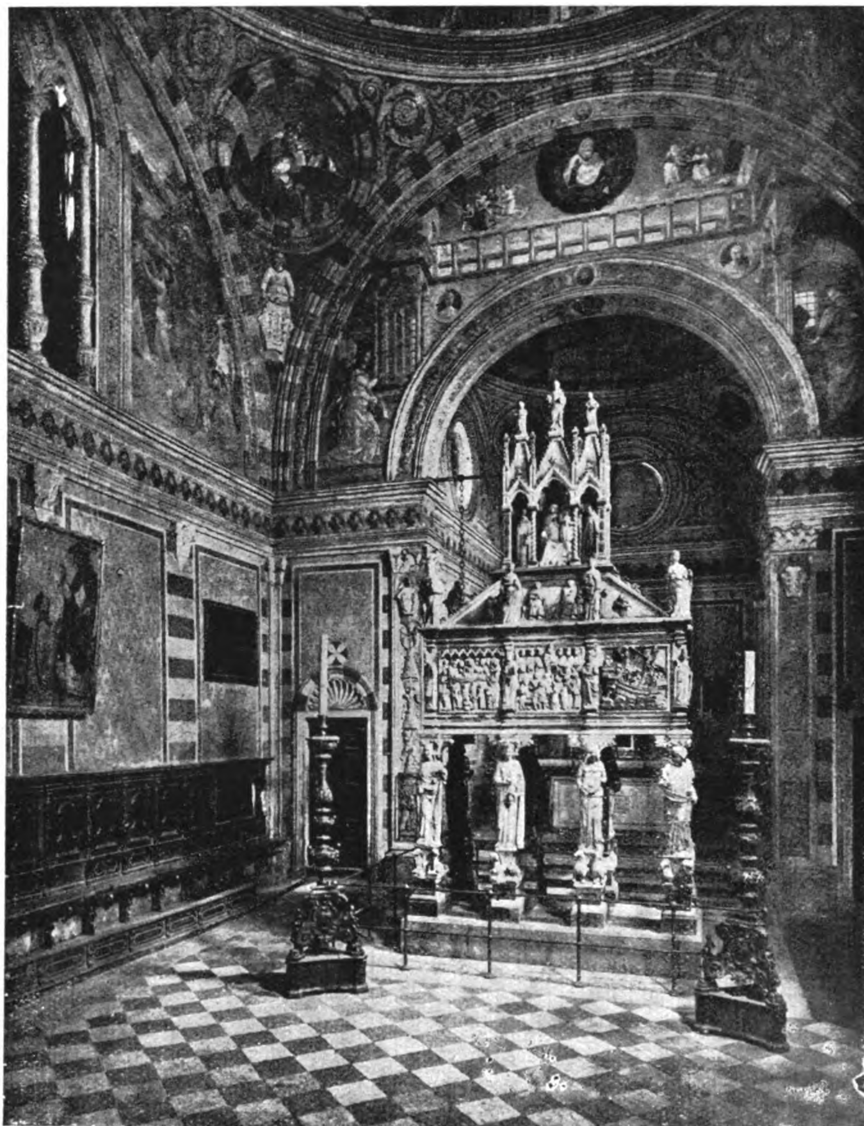


75. MILANO — LA CAPPELLA PORTINARI, DIETRO ALLA BASILICA DI S. EUSTORGIO, DI MICHELOZZO MICHELOZZI (1).
(Fot. Alinari).

(1) Creata ed eseguita dal 1462 al 1468. È dedicata a s. Pietro martire, il cui teschio è conservato in un tabernacolo sull'altare, ma è pur cappella gentilizia del fondatore Pigello Portinari, che vi fu sepolto.

coglie le manifestazioni artistiche delle altre regioni italiane, ma le adatta al proprio ambiente e le vivifica di felice effetto pittoresco.

Più felice ancora è l'applicazione dello stile toscano trasformato pittorescamente dallo spirito veneziano, nella loggia del Consiglio a Verona (fig. 74 a pag. 87), il cui progetto viene dalla tradizione attribuito a Fra Giocondo, celebre architetto che già appartiene all'apogeo del Rinascimento e del quale non possediamo più opere certe, nè in Italia, nè in Francia, ove si recò. Ammirabile è il sorridente aspetto di questo edificio, così perfetto nella armonia delle sue linee e delle masse; adorno di vivace policromia,



76. MILANO — INTERNO DELLA PREDETTA CAPPELLA PORTINARI (1).

(1) La magnifica arca marmorea di s. Pietro martire, opera di Balduccio da Pisa, del 1339, originariamente era nell'interno della Basilica di s. Eustorgio, non fu trasportata in questa cappella che nel 1736.

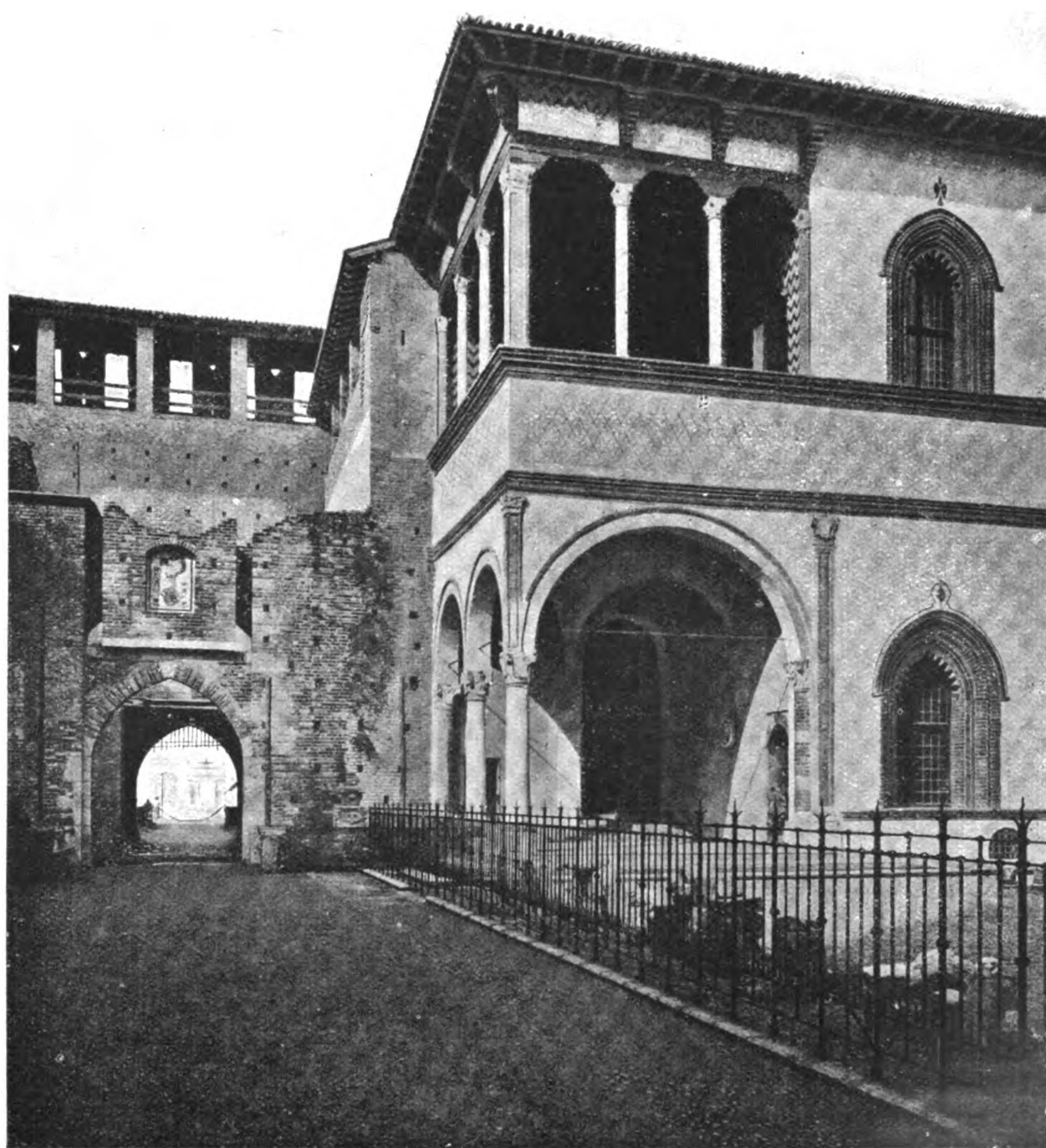


77. MILANO — IL CASTELLO SFORZESCO.

e di statue terminali che lo completano così bene da formarne parte integrante, assolutamente indispensabile. Ecco una nuova prova di quanto giovi la promiscua e simultanea cooperazione delle varie arti nelle creazioni architettoniche. Tutto sta nel saperne misurare il concorso, nello scansarne la prevalenza; devono completare, abbellire, dare risalto, accentuare le masse, i particolari, le membrature, non già soverchiarli.

In Lombardia l'architettura toscana è stata importata direttamente da artisti toscani che vi hanno create opere bellissime e fatto scuola. Però importa tener presente che la cooperazione di costruttori lombardi di frequente vi ha recato alterazioni a cagione della tenacia lombarda nella tradizione artistica e tecnica. D'altro lato i Lombardi nel far tesoro delle bellezze dello stile architettonico toscano, ne fecero una applicazione libera ed ancor più pittorica, alla quale giovò assai l'uso prevalente della terracotta dal bel tono rosso sangue di bue.

La cappella Portinari (fig. 75 a pag. 88) aggiunta dietro l'abside della Basilica medievale di s. Eustorgio, in Milano, è stata creata da Michelozzo, il ben noto scultore ed architetto fiorentino, anzi architetto di casa della famiglia de' Medici. Cosimo il vecchio per dimostrazione di amicizia a Francesco Sforza, il nuovo duca di Milano, aveva fatto stabilire in Milano una succursale del Banco mediceo, mandandovi a suo procuratore Pigello Portinari (discendente della famiglia della Beatrice di Dante) ed avendo lo Sforza regalato un antico palazzo per la sede del Banco, Cosimo mandò pure Michelozzo a trasformarlo artisticamente. Lo Sforza poi aveva incaricato per conto suo Pigello Portinari della esazione delle imposte e questi, alla sua volta, per rendersi benemerito alla cittadinanza milanese, fondò quella cappella dedicandola a s. Pietro martire e ne diede l'incarico allo stesso Michelozzo. Quest'opera è riescita un vero capolavoro, capolavoro architettonico per la sua piacevolissima forma esterna e per la sua struttura interna analoga alla sagrestia vecchia di s. Lorenzo del Brunellesco in Firenze; capolavoro altresì per la sua decorazione interna, alla quale concorsero la plastica colorata (specialmente con quella ideale teoria di angioli danzanti con festoni, di cui diedi un saggio nel fascicolo dell'anno scorso a pag. 52) e la pittura. Le pitture ad affresco sono di diversi artisti: di pregio particolare i quattro medaglioni dei Dottori della Chiesa, nei pennacchi, del grande pittore lombardo Vincenzo Foppa; e



78. MILANO — CASTELLO SFORZESCO: CORTE DUCALE. LA LOGGETTA DI GALEAZZO MARIA SFORZA DI BENEDETTO FERRINI FIORENTINO (1471).

di importanza maggiore ancora le quattro storie di s. Pietro martire, dello stesso maestro che dipinse nella sala d'oro del castello di Torrechiara (v. sopra a pag. 82) e quindi probabilmente di Bonifazio Bembo. Eppure i maestri lombardi che, partito Michelozzo, compirono la cappella, fecero le due finestre laterali a ricca incorniciatura di terracotta, con splendide decorazioni, ma a sesto acuto, secondo il tipo tradizionale.

Francesco Sforza, non appena salito al ducato di Milano e fatto il suo solenne ingresso in Milano colla consorte Bianca Maria Visconti, vera erede del ducato, domandò ai Milanesi se preferivano ospitare in Milano l'esercito, o ricostrurre per caserma il demolito castello visconteo. I Milanesi caddero nel tranello, optarono per la ricostruzione del castello. Vi si diede principio il 13 giugno 1450, per opera di costruttori locali, sulla stessa area e colla medesima disposizione del precedente castello; però lo Sforza (come testè avvertiva Luca Beltrami) volle abbellirne l'esterno verso città, onde celarne il carattere di fortezza, quale era di fatti, e dargli l'aspetto di semplice dimora signorile, ed incaricò l'architetto fiorentino Antonio Averulino, più noto col nome di Filarete, di adornarne l'alta torre d'ingresso (fig. 77 a pag. 90).

Il successore poi di Francesco Sforza, Galeazzo Maria Sforza, continuò a perfezionarne l'interno ed a questo compito concorse un nuovo architetto fiorentino, pur seguace dello stile del Brunellesco e di Michelozzo, Benedetto Ferrini, il quale iniziò l'opera sua nel 1471. A lui dobbiamo in castello: due lati del porticato terreno della Rocchetta, con eleganti capitelli, massime alle pareti quelli pensili a cesto, analoghi a quelli della Badia di Fiesole. Le opere sue più belle sono però nel cortile della Corte ducale, e cioè il portico aperto, detto la sala dell'elefante, e più ancora l'edicola con loggia (fig. 78 a pag. 91) per la scala che sale dal pianterreno al piano superiore; geniale creazione, accanto alla quale i pertinaci costruttori lombardi hanno fatto le loro finestre in terracotta, belle ma ritardatarie, ancora di linee gotiche.

La Certosa di Pavia, fondata da Gian Galeazzo Visconti nel 1396, ha conservato l'organismo medievale nell'impianto complessivo, nella struttura della chiesa e dei chiostri; ma ha ricevuto quasi la totalità della sua decorazione nel Rinascimento e non già in uno stile di importazione, bensì nello stile creato dai maestri lombardi colla assimilazione e trasformazione con spirito lombardo, sia dell'arte toscana, sia (anzi ancor più) dello stile veneziano. I maestri lombardi continuavano a peregrinare in Italia, in Francia, in Spagna, ma specialmente a Roma e più ancora a Venezia; è quindi naturale che l'arte lombarda di questo periodo presenti analogie con quella di Venezia e di Roma. Chi vorrà godere bene la bellezza della facciata della chiesa della Certosa di Pavia dovrà recarsi alla Certosa stessa nel pomeriggio perchè allora è illuminata dal sole e poi, più tardi che sia possibile, portarsi nel gran viale che dalla Torre del Mangano viene alla Certosa. Una volta era fiancheggiato interamente di alti pioppi; ora non ne rimangono che gli ultimi due, quelli più vicini all'ingresso. La loro massa cupa, reca risalto alla splendida facciata, tutta dorata nei suoi marmi dai raggi del sole. Entrato nel cortile ed avvicinandosi, apparrà la facondia esuberante lombarda, appassionata di decorazione; questa però, ricchissima nella metà inferiore eseguita nel Quattrocento, si riduce quanto mai nella metà superiore eseguita a datare dal Cinquecento, quando il gusto artistico si era fatto più sobrio. La linea terminale non è completa; vi sono le due lunette laterali minori, ma manca il grande

Tav. III.



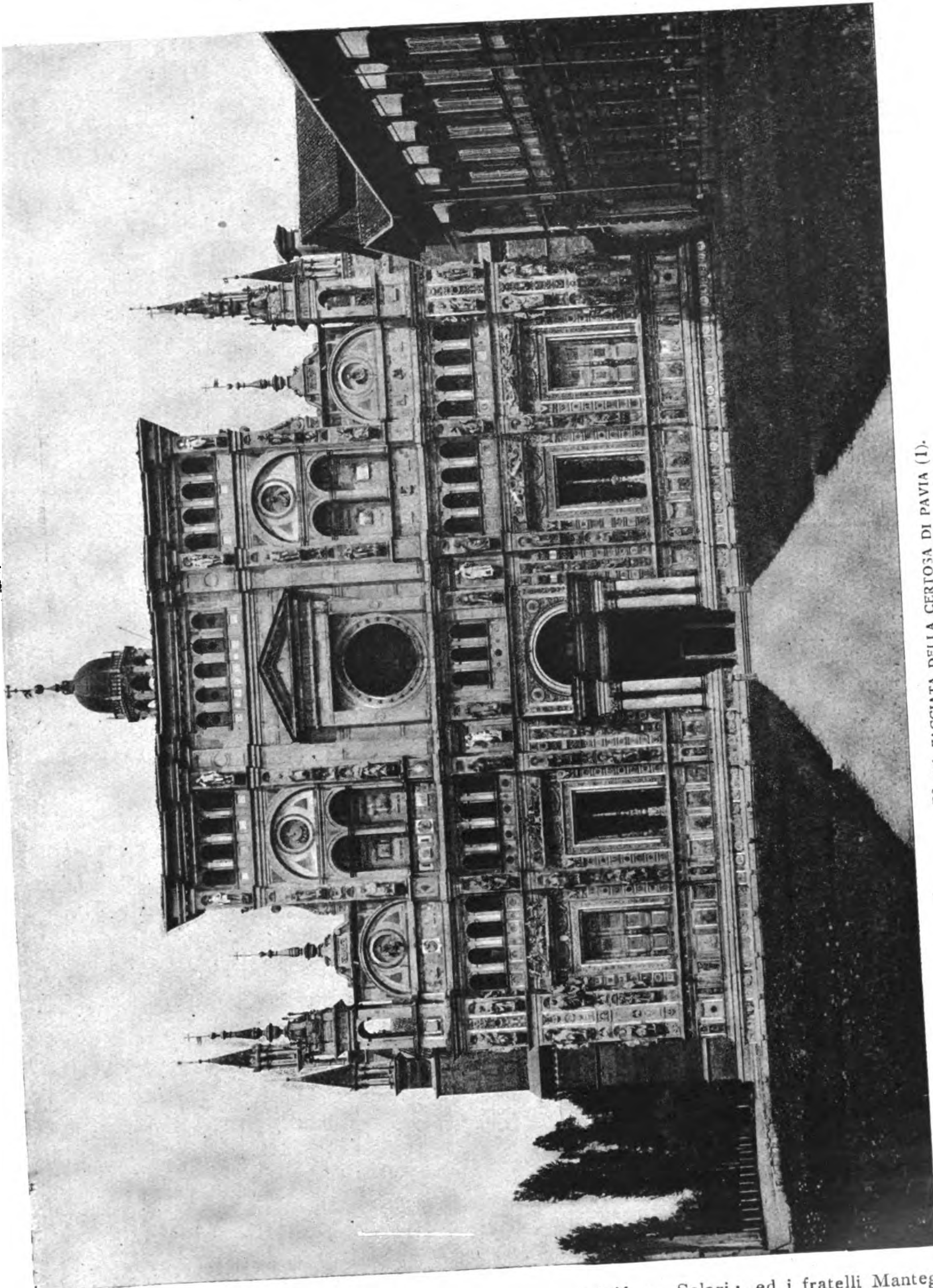
CHIOSTRO DELLA CERTOSA DI PAVIA.





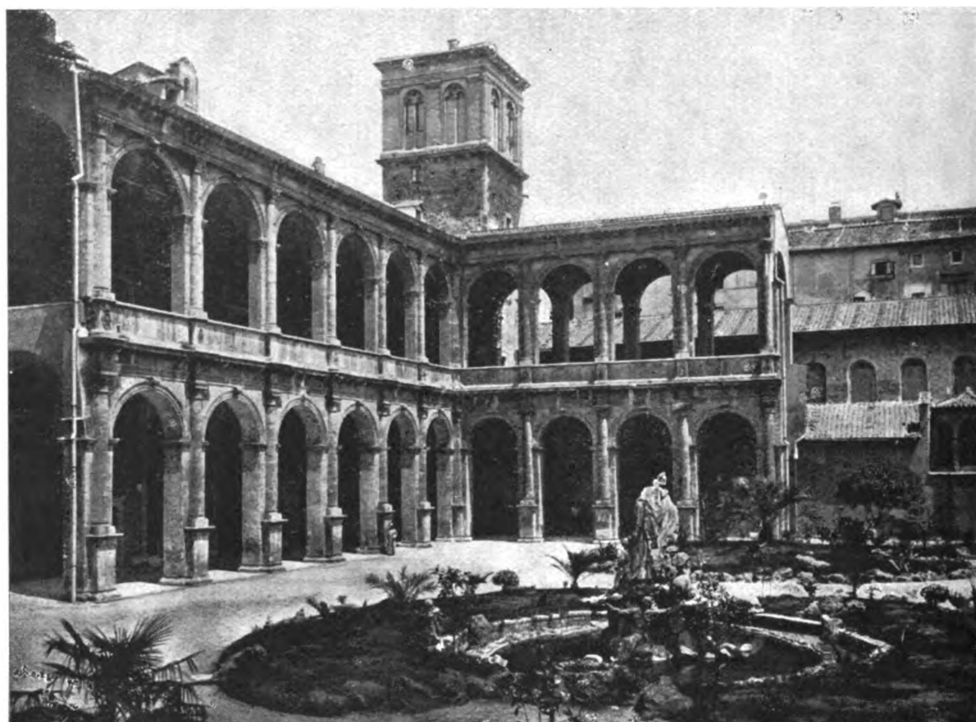
CHIOSTRINO DELLA CERTOSA DI PAVIA.





73. LA FACCIATA DELLA CERTOSA DI PAVIA (1).

(1) La facciata fu principiata soltanto nel 1473 da Guiniforte Solari; ed i fratelli Mantegazza milanesi ne cominciarono la decorazione con sculture in marmo. A datare dal 1475 vi prese pure parte, anzi preponderante, lo scultore pavese Giovanni Antonio Amadeo. Al portale ed alle sue sculture lavorarono Benedetto Briosco (e Gian Cristoforo romano?) sulla fine del 1400 e nei primi anni del 1500. Tutta la parte superiore è del Cinquecento.



81. ROMA — IL PALAZZO DI VENEZIA: IL CORTILE (1464-1471.)

lunettone di coronamento, non eseguito. Di stile veneziano, affine alle facciate di s. Zaccaria e di santa Maria dei Miracoli in Venezia, era adunque il concetto generale della gran linea complessiva di questa facciata, e di concetto veneziano altresì la policromia di marmi, porfidi e serpentini incrostati nella metà inferiore. Il portale invece ricorda assai l'arte del Rinascimento in Roma, qualcuno vi vedrebbe però l'imitazione di un concetto di Bramante.

La visita dell'interno, nonostante i mutamenti e le alterazioni introdotte nel Seicento e nel Settecento, trasporta il visitatore di meraviglia in meraviglia. Questa raggiunge infine il grado maggiore nei due chiostri adorni di terrecotte cremonesi della seconda metà del Quattrocento. Incantevole è il chiostrino (Tav. III a colori); cercate una delle arcate del suo portico vicino all'ingresso al refettorio, e fermatevi in quel punto in cui un'arcata fa da cornice alla veduta del bel giardinetto tutto verde e fiorito, al disopra l'esterno rosso amaranto delle terrecotte del portico, sopra ancora lo splendore dei marmi della chiesa e del tiburio che distacca sull'azzurro del cielo: oh quanto è bello, disse appunto il Manzoni, il cielo di Lombardia, quando è bello!

L'apogeo del Rinascimento, per generale consenso degli studiosi, si svolge nel lasso di tempo che trascorre negli ultimi vent'anni del Quattrocento e nei primi venti del Cinquecento. Si tratta però di una delimitazione approssimativa. Sin dal decennio 1460-70 apparvero edifici che non solo annunciavano l'imminenza dell'apogeo ma già



80. ROMA — IL PALAZZO DI VENEZIA: L'ESTERNO (1464-1471).

ne presentavano le caratteristiche e gli altissimi pregi; e parimente, altri consimili apparvero ancora assai tempo dopo il 1520, mentre lo stile generale già segnava il tardo Rinascimento e preannunziava il barocco. Ognuno comprenderà che in quel tempo, in Italia, non solo vi fossero centri d'arte in progresso ed altri stazionarii, ma che neglí stessi centri apparissero artisti ed opere che rivelavano nuove conquiste ed altri che dimostravano ancora un sensibile ritardo. Come avverrà poi per la scultura e susseguentemente per la pittura, l'apogeo dell'architettura del Rinascimento non fiorì prevalentemente in Toscana sebbene fosse stata questa a crearlo e svolgerlo con tanta gentile bellezza. L'apogeo dell'architettura raccolse anche forze vive, elementi, in altre regioni; apparve qua e là in Italia, e poi toccò il massimo splendore in Roma.

L'interno della chiesa della Madonna delle Carceri di Giuliano da Sangallo ha già tutti i pregi e caratteri dell'apogeo. Ma prima ancora di quest'opera, il palazzo di Venezia a Roma, per quanto disuguale nelle sue varie parti e sopratutto fra l'esterno e l'interno, nella poderosità grandiosa della sua massa (fig. 80), nella nobiltà serena del portico e della loggia del suo cortile (fig. 81) e della facciata della contigua chiesa di s. Marco, presenta del pari le caratteristiche dell'apogeo. Il cardinale Pietro Barbo di Venezia, nel 1455 aveva cominciato il suo palazzo con progetto modesto, salito al Pontificato col nome di Paolo II, nel 1464, ripigliò da capo l'impresa con nuovo progetto vasto e maestoso, e per quanto alla sua morte, nel 1471, il palazzo non fosse compiuto, era però già costrutto nelle sue parti principali che vediamo tuttora, ed era pur



82. URBINO — CORTILE DEL PALAZZO DUCALE DI LUCIANO DELLAURANNA (1469-1472).
L. DELLAURANNA DI ZARA VISSE SIN DOPO IL 1479 O POCO DOPO. (Fot. Alinari).

costrutto l'analogo portico della facciata della contigua Basilica di s. Marco. I documenti ci fanno i nomi dei direttori della costruzione, degli esecutori delle singole parti, non dell'architetto creatore del progetto, il quale probabilmente si limitò a darne il disegno od i disegni.

Per i porticati terreni ed i loggiati superiori dell'incompiuto interno del palazzo e per il portico terreno della facciata della chiesa di san Marco, architetti e studiosi quali Giuseppe Sacconi, Ettore Bernich, Domenico Gnoli e Giuseppe Zippel, ai quali oggi si associa Corrado Ricci, hanno fatto il nome di Leon Battista Alberti, appoggiandosi alle ragioni dello stile.

Delle ricchezze artistiche dell'interno oggi non rimane che il busto del Pontefice fondatore, Paolo II, opera del padovano Bartolomeo Bellano. Dell'artistico e sfarzoso arredo, al presente, non appare che la decorazione della sala degli affreschi, col suo ricco palco o soffitto ed il sottostante alto fregio dipinto ad affresco, ove, colla rappresentazione di fontane, si alternano le imprese di Ercole.

Il magnifico palazzo fu dimora estiva dei Pontefici e luogo di ricevimenti fin che — sorto il palazzo del Quirinale, residenza più propizia — venne donato alla repubblica veneziana condizionatamente nel 1564 e poi in modo definitivo nel 1597. Era stato sempre chiamato palazzo di S. Marco, la denominazione di palazzo di Venezia non risale che al tempo del trattato di Campoformio. Occupato dall'Austria, ora l'Italia lo ha rivendicato.

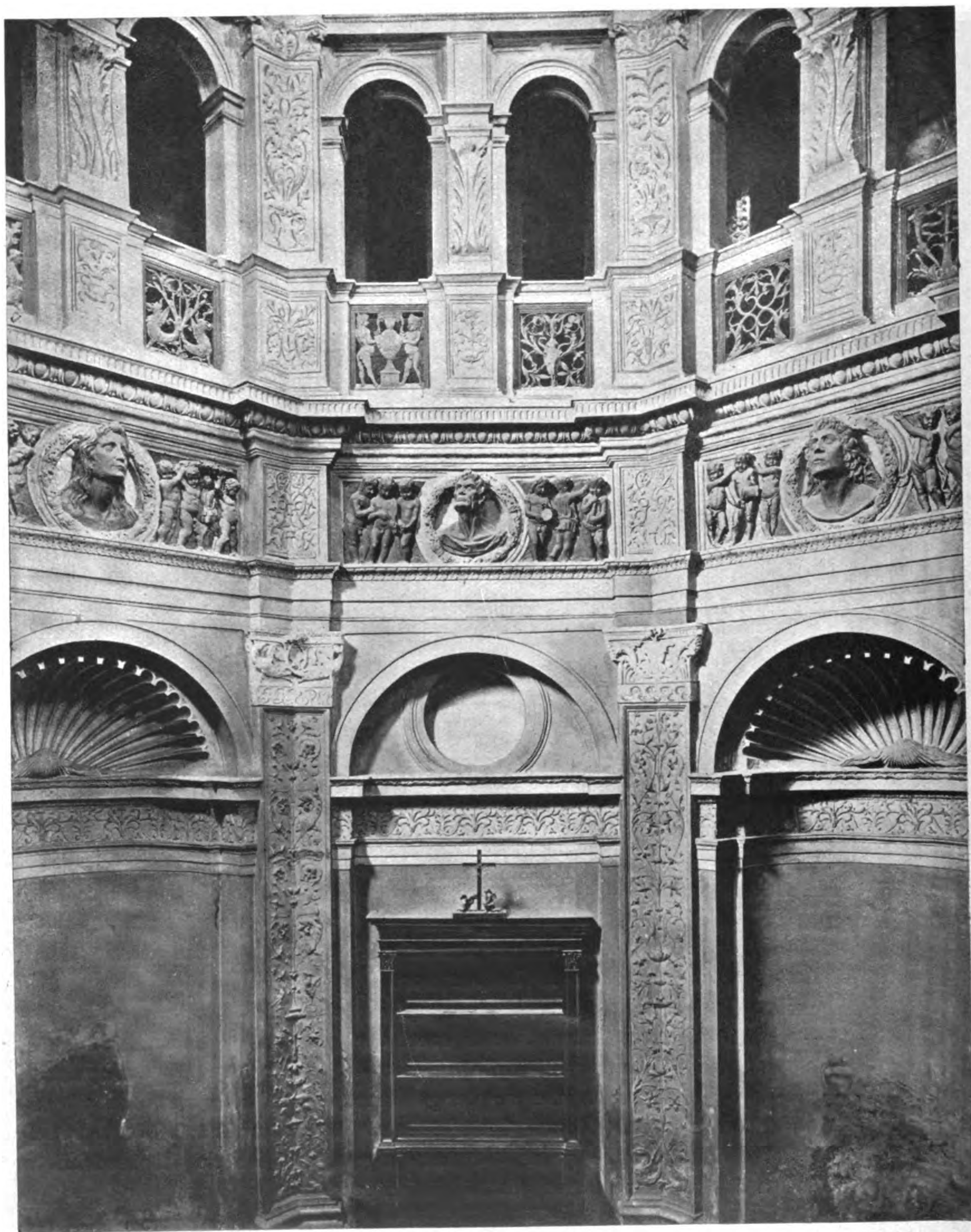


83. MILANO — LA FINTA ABSIDE DI BRAMANTE NELL'INTERNO DI S. SATIRO (C. 1484).
DONATO BRAMANTE DI FERMIGNANO PRESSO URBINO VISSE DAL 1444 AL 1514.

Il nuovo palazzo, che il duca Federico da Montefeltro aggiunse alla dimora dei suoi in Urbino, sorse nello stesso periodo di tempo, dal 1469 al 1472, per opera di Luciano Laurana, nome che i documenti recenti ed una lettera dello stesso artista rettificano o per lo meno indicano in Dellauranna.

In quest'opera e specialmente nel cortile (fig. 82) tutti salutano: la decisiva apparizione dell'apogeo del Rinascimento e la creazione del maestro di Bramante. Si noti che, come era già avvenuto per la pittura, non è l'architettura toscana, creatrice del nuovo stile del Rinascimento, che raggiunge l'apogeo ma un artista che di essa è soltanto derivazione e che in Roma si dev'esser svolto certamente. Nobiltà dell'effetto complessivo e delle singole parti, eleganza signorile e serena risplendono in quest'opera escita di getto spontaneo, libero ed indipendente.

È in Urbino e sotto la direzione di Luciano Dellauranna che il pittore Bramante diventò architetto; nelle sue opere di architettura ritroviamo lo stile di quel maestro; e per lo appunto in alcuni cortili o chiostri di Bramante in Milano noi riconosciamo



84. MILANO — LA SAGRESTIA DELLA CHIESA DI S. SATIRO, OGGI BATTISTERO. OPERA DI BRAMANTE (C. 1486).

(Fot. Brogi).



85. MILANO — PARTICOLARE DELLA SAGRESTIA DI S. SATIRO DI BRAMANTE.
STUDIO DI SCORCIO PROSPETTICO DAL VERO, DI ELISEO FUMAGALLI, ALLIEVO DEL PROF. GIUSEPPE MENTESSI, NELLA R. ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI BRERA (1909).

l'ispirazione diretta dal cortile del palazzo ducale di Urbino. Quando giunse a Milano? parrebbe intorno al 1480. Vi venne direttamente da Urbino? sinora i documenti, le carte d'archivio tacciono ma molti pregi derivati dalla grandiosità di stile di Leon Battista Alberti, analogie con alcune opere sue, e motivi ispirati da altre opere particolarmente di Venezia, m'inducono a ritenere che egli peregrinò lentamente nell'avvicinarsi alla Lombardia e si trattenne a studiare ed a svolgere il proprio stile, specialmente a Rimini, a Ferrara, a Venezia ed a Mantova.

Una delle sue prime opere di architettura in Milano, fu la creazione della chiesa di s. Satiro (o meglio della chiesa di santa Maria presso s. Satiro) ed alla cui direzione attese dal 1482 per lo meno sino al 1486. In dimensioni minori ripetè il concetto di L. B. Alberti nel s. Andrea di Mantova: un corpo anteriore (a tre navi però ma senza cappelle laterali) coperto di poderosa vòlta a botte, una cupola emisferica su pennacchi nel mezzo della crociera. Senonchè, giunto l'artista al di là dello spazio della cupola, alla

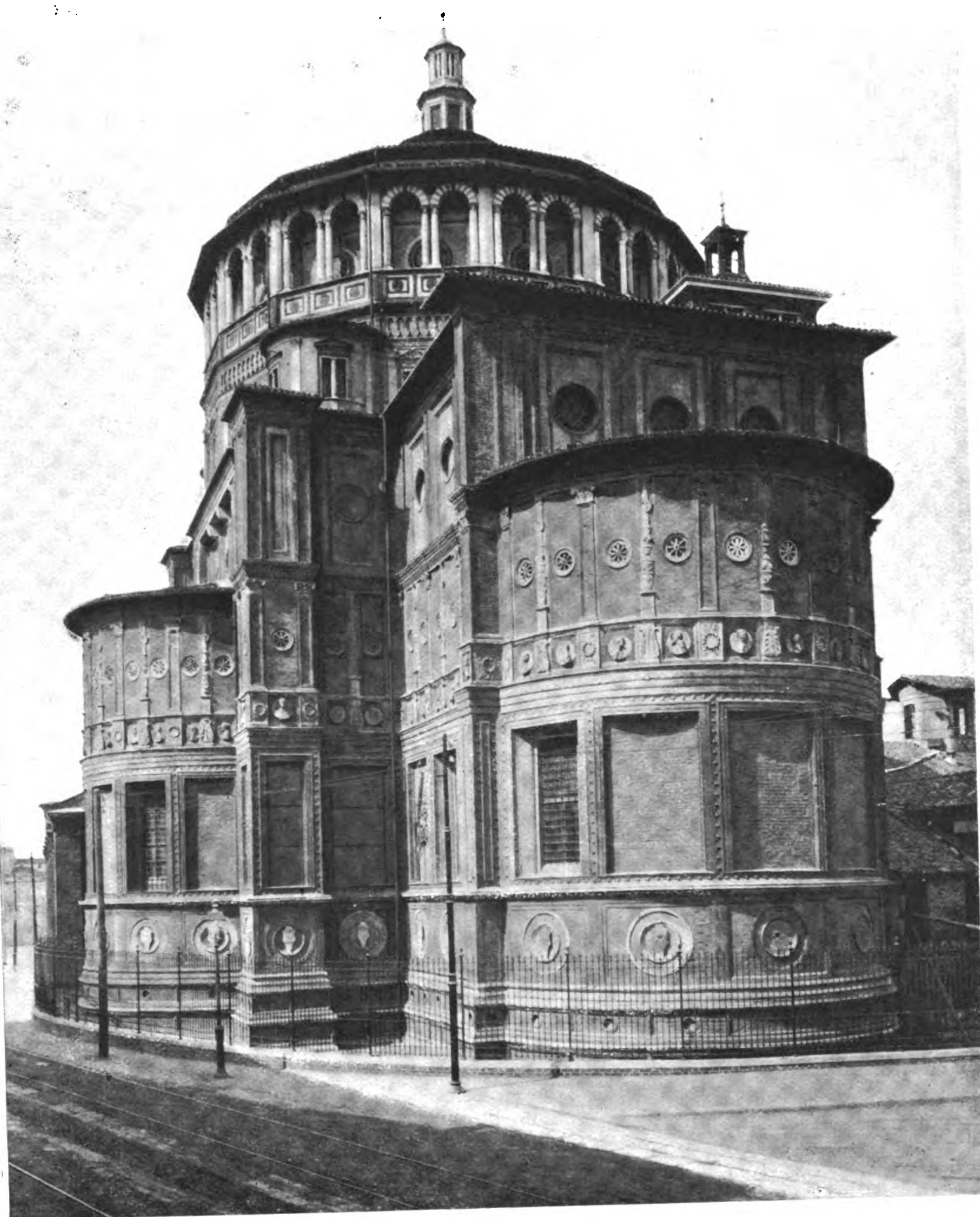
linea dove avrebbe principiato l'abside, trovò un ostacolo insuperabile: passava una via che era arteria importante della città e non gli fu concesso di interromperla col prolungarsi della chiesa. Genio ricco di risorse, pittore e scultore oltrechè architetto, Bramante risolse l'ostacolo creando una finta abside in rilievo (fig. 83 a pag. 97), di effetto pittorico così straordinario che, all'entrare in chiesa e proseguire nella navata, si ha completa illusione della realtà dell'abside. Ma questa soluzione non è soltanto un espediente, è un capolavoro straordinario, magnifico. — Un altro ostacolo ancora si affacciò: bisognava provvedere alla sagrestia; ai lati della chiesa si accalcavano edifici, rimaneva soltanto un angusto cortiletto. In questo, Bramante seppe inserire un'edicola di proporzioni così sapientemente calcolate, di effetto così felice da dare completa illusione di un ambiente spazioso e perfezionò l'opera dando i modelli plastici per le sculture decorative che viemmaggiormente crescono l'illusione (figure 84 e 85).

Altre opere magnifiche creò Bramante in Milano, dandone il progetto, poco o punto dirigendone i lavori, al pari del suo ispiratore L. B. Alberti. La più importante è senza dubbio quella di s. Maria delle Grazie. Dal 1463 al 1482 dall'architetto lombardo Guiniforte Solari era stata costruita nello stile tradizionale la gran chiesa votiva delle Grazie; il duca Lodovico il Moro volle però sostituirvi una creazione di Bramante. Il maestro diede l'attacco al rinnovamento dalla fronte e dal capo croce: creò cioè il nuovo portale d'ingresso e contemporaneamente abbattè il capo croce, principiando una nuova crociera e tribuna, che portò quasi a compimento. Si riservava di ricongiungerla alla fronte, innalzando tre navate nuove ossia il corpo anteriore; non fece a tempo, trattenuto dalla creazione del chiostrino e della sagrestia. Chi verso le ore del tramonto di una bella giornata, percorre il corso Magenta, tenendo la sinistra ed avviandosi verso le Grazie, non tarda a vedersi sorgere dinanzi la grande massa maestosa della tribuna della cupola delle Grazie che distacca col tono caldo intenso della terracotta in ombra sulla luce abbagliante del cielo. In quell'istante certamente riconoscerà che l'architettura è davvero la madre delle arti, la più solenne ed eloquente espressione del pensiero dei popoli. Quanta bellezza grandiosa e quanta vita



86. MILANO — CHIESA DELLE GRAZIE (1).

(1) Il chiostrino e la sagrestia; opere di Bramante già compiute nel 1497.



87. MILANO — LE TRIBUNE E LA CUPOLA DELLA CHIESA DELLE GRAZIE (1).

(1) Opera di Bramante innalzata dal 1492 al 1497. La calotta della cupola però ed il tamburo e loggia esterni vennero ultimati dopo la partenza di Bramante da Milano, cioè dopo il 1499.

e movimento in questo edificio! Dal gran dado si distaccan le edicole semicircolari che girano così nobilmente e si innalza il poligono che termina a galleria, e questo assieme al tetto avvolge la cupola e si corona con una piccola ma svelta lanterna. Tutto il complesso ha direzione ascendente ed è proporzionato armonicamente in ogni sua parte. Chi ben osserva non tarda ad accorgersi che purtroppo la parte superiore cioè dal ciglio del corpo poligonale in su si sente bensì ancora la creazione di Bramante ma si sente altresì la mancanza della sua direzione. Gli ornati a bassorilievo dello zoccolo e delle edicole, che corrispondono ai concetti creativi di Bramante, furono eseguiti da plasticatori lombardi.

Dissi che intanto egli aveva aggiunto la sagrestia ed il chiostrino che la collega alla chiesa. Sono due opere interamente condotte a compimento dal maestro stesso, caso nella di lui vita artistica più unico che raro. La veduta che presento (fig. 86) è tratta da una fotografia che avevo eseguito nel 1904, in un tempo in cui, all'uscir dalla porticina laterale della tribuna della chiesa, si poteva ancora abbracciare in tutta la sua bellezza e senza ostacoli di sorta l'ammirabile elegantissimo chiostrino ed in fondo la sagrestia ergentesi. Ora questa contemplazione, questo godimento non è più possibile; per soddisfare alle esigenze del fisco e quindi per regolare il giro della gente che paga per vedere la Cena di Leonardo ed i chiostri, qui dinanzi sorgono le sbarre di un cancello. Non par vero che noi stessi ed al tempo nostro sciupiamo l'effetto dei nostri maggiori capolavori!

Bramante, che doveva già esser stato a Roma a più riprese, andò a stabilirvisi definitivamente, alla fine del 1499, alla caduta di Ludovico il Moro. Anche là, come a Milano, cominciò a far denari dipingendo decorazioni monumentali ad affresco; poi fece opere o meglio iniziò opere di architettura e non tardò la sua fama a giungere a cognizione di Papa Giulio II. Il grande Pontefice che sapeva apprezzare ed incatenare a benefizio del Papato i grandi artisti, consultò Bramante sul ripreso ampliamento della vecchia Basilica costantiniana; esaminò con vivissimo interesse i di lui progetti, uno più grandioso dell'altro, ed infine si lasciò conquistare, entusiasmare per la ricostruzione colossale dell'antica Basilica, di cui pose la prima pietra il 18 aprile 1506. Come è risaputo, egli aveva progettato la gigantesca nuova Basilica a croce greca, cioè con braccia eguali incrociantisi ad angolo retto, con immensa cupola nel mezzo, quattro cupole laterali e torri sporgenti ai quattro angoli. Quando Bramante morì nel 1514, alli 11 di marzo, un anno dopo Giulio II, sorgevan già i quattro colossali pilastri centrali della cupola coi loro archivolti, ed i pennacchi a mezza altezza; era pur già a buon punto il braccio sud (di sinistra). Questo bastava però per affermare saldamente l'invenzione generale, le dimensioni e le proporzioni. Restavan i suoi disegni, restava tutta la rappresentazione dell'interno nel portentoso disegno ombreggiato che regalò di sana pianta al suo parente e protetto Raffaello per lo sfondo del suo affresco « *la scuola d'Atene* » e che si può vedere nel fascicolo dell'anno scorso a pag. 79. Ciò malgrado i suoi successori alla direzione dell'opera, e più di tutti Michelangelo e poi il Vignola, andarono a gara nell'alterare il progetto di Bramante e per ultimo Carlo Maderna si adattò a trasformare la chiesa in croce latina ed a chiuderne la fronte colla facciata che oggi si vede. La trasformazione impressa da Michelangelo e la nuova cupola che egli sostituì (fig. 89), sono senza dubbio magnifiche e non le avrebbe create tali senza l'ispirazione del progetto di Bramante; la cupola



88. TODI — CHIESA DI S. MARIA DELLA CONSOLAZIONE (1).

(1) Supposto progetto di Bramante. Costruzione interna di Cola Matteuccio da Caprarola (1508), esterna di Ambrogio da Milano e Francesco da Vito lombardo (1516-1524).



89. ROMA — BASILICA DI S. PIETRO: LA CUPOLA DI MICHELANGELO (1).

(1) Michelangelo ne diede il modello nel 1557; alla di lui morte (1564) il tamburo era terminato di costruire; la cupola lo fu dal 1588 al 1590; nel 1590 la lanterna; nel 1592 erano terminati tutti i lavori di completamento. Michelangelo aveva pur dato il modello per le quattro cupole minori.

è opera splendida. Ciò malgrado però noi non abbiamo la creazione genuina di Bramante, il più grande architetto apparso al mondo dopo i tempi della Grecia antica! Come dissi, nello sfondo dell'affresco di Raffaello noi possiamo, se non altro, ammirare l'effetto interno della portentosa invenzione di Bramante. Più difficile è farsene un concetto dell'esterno: il tentativo di ricostituzione combinato dal dotto Geymüller non risponde alla nobile e maestosa grandiosità del pensiero di Bramante, che noi ammiriamo nelle sue opere precedenti. S. Maria di Carignano a Genova, la chiesa della Steccata a Parma, s. Maria della Consolazione a Todi (fig. 88), ci danno per lo meno un'idea approssimativa della ideata sua compagine, tanto più la chiesa di Todi. E che questa risponda maggiormente al pensiero di Bramante ne abbiamo la prova nel fatto che ne troviamo il riscontro in parecchi disegni di Leonardo da Vinci. I due sommi genii a Milano erano in intimità, discutevano; Bramante nelle sue conversazioni parlava a Leonardo dei suoi concetti sulle chiese concentriche e, via lui,



90. ROMA — IL NUOVO CAMPIDOGLIO DI MICHELANGELO (1).

(1) Ne creò il progetto Michelangelo, al tempo suo si impiantò la ricostruzione del palazzo di mezzo detto del Senatore; il Vignola ne fece le scalinate (1550-55) e nel 1592 ne fu costrutta la facciata. Nell'anno stesso della morte di Michelangelo (1564) fu cominciato il palazzo dei Conservatori e di quello del Museo soltanto nel 1595 furon poste le fondamenta ed eretto poi dal 1644 al 1655. Tutto in base ai disegni di Michelangelo, però liberamente applicati. La torre del Senatore fu innalzata da Martino Lunghi nel 1579.



91. ROMA — IL PALAZZO FARNESE DI ANTONIO DA SANGALLO IL GIOVANE (VISSUTO DAL 1483 AL 1546).



93. MANTOVA — ATRIO DEL PALAZZO DEL TE, DI GIULIO ROMANO, PRINCIPIATO NEL 1525.
L'ARTISTA VISSE DAL 1492 AL 1546, VENNE A MANTOVA NEL 1524.

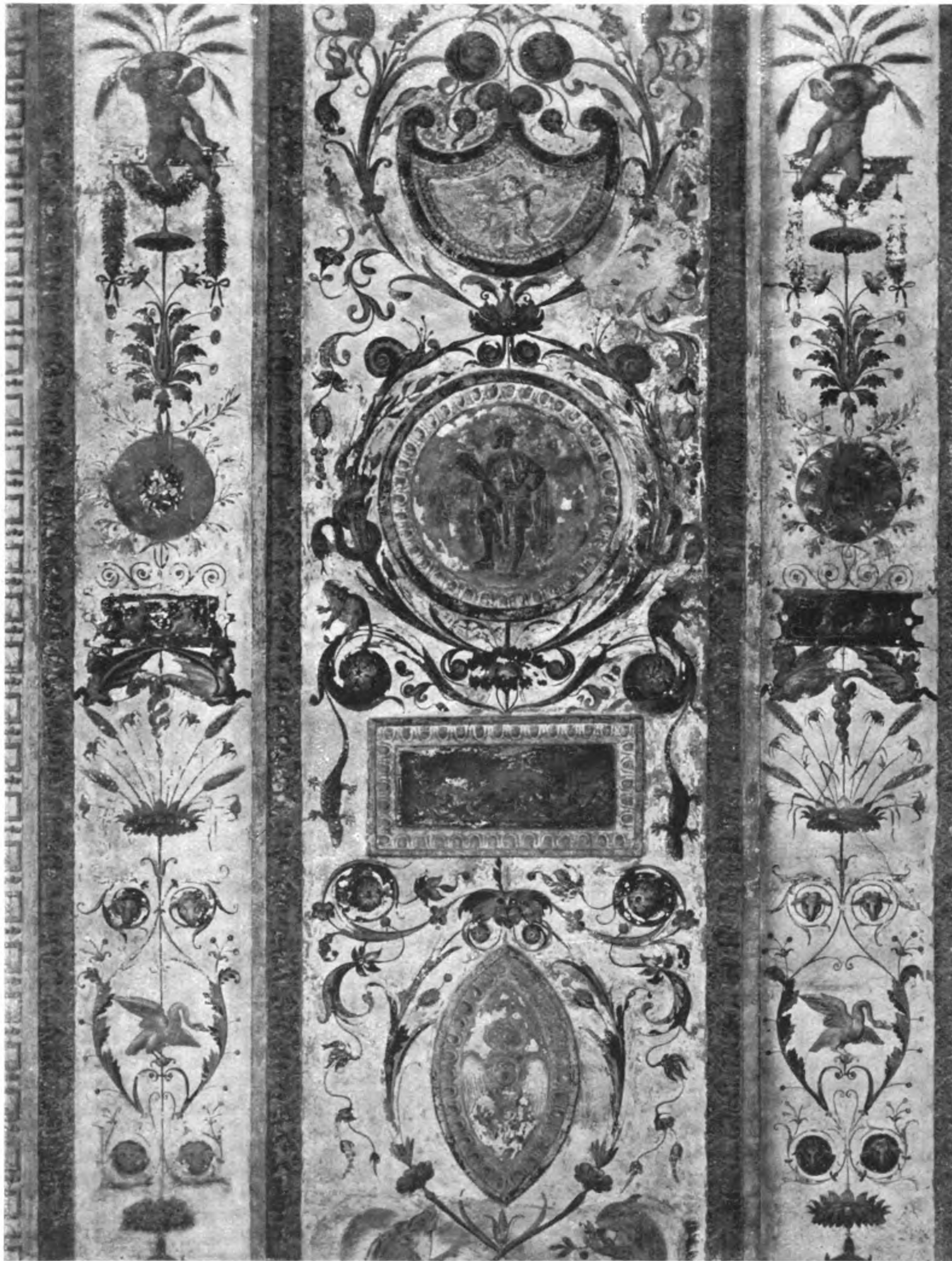
Leonardo continuava a meditare intorno al problema e ripeteva sui suoi foglietti i disegni, i concetti di Bramante.

Abbiamo veduto, l'anno scorso, a proposito dei *sepolcri di Michelangelo*, come sia stato lui ad iniziare quella pittoresca ampollosità di forme che costituisce uno dei caratteri dello stile barocco. La sua gran cupola di s. Pietro (fig. 89), nella libertà di linee e nei particolari del tamburo, è un altro passo innanzi nel barocco. Libero, ma meno audace, pur sempre però grandioso e potente, egli ci appare nei progettati palazzi pel nuovo Campidoglio italiano (fig. 90) e nella sua collaborazione al palazzo Farnese di Antonio da Sangallo il giovane (fig. 91). Nell'interno di questo palazzo, abbiamo una novità architettonica: la galleria, una sala molto lunga, che esigeva una corrispondente decorazione plastica e pittorica e qui provvederà la scuola bolognese capitanata da Annibale Carracci.

Ho fatto il nome di Antonio da Sangallo il giovane, era detto così per distinguerlo dallo zio detto quindi il vecchio. Antonio da Sangallo il vecchio era stato il degno continuatore della larga, poderosa grandiosità di stile di Bramante. Appena fuori di Montepulciano, si innalza la sua magnifica chiesa della Madonna di san Biagio (fig. 92). Vi entrai una mattina d'inverno; era assolutamente deserta, vuota; la sua solitudine ed imponenza erano di un'eloquenza straordinaria.

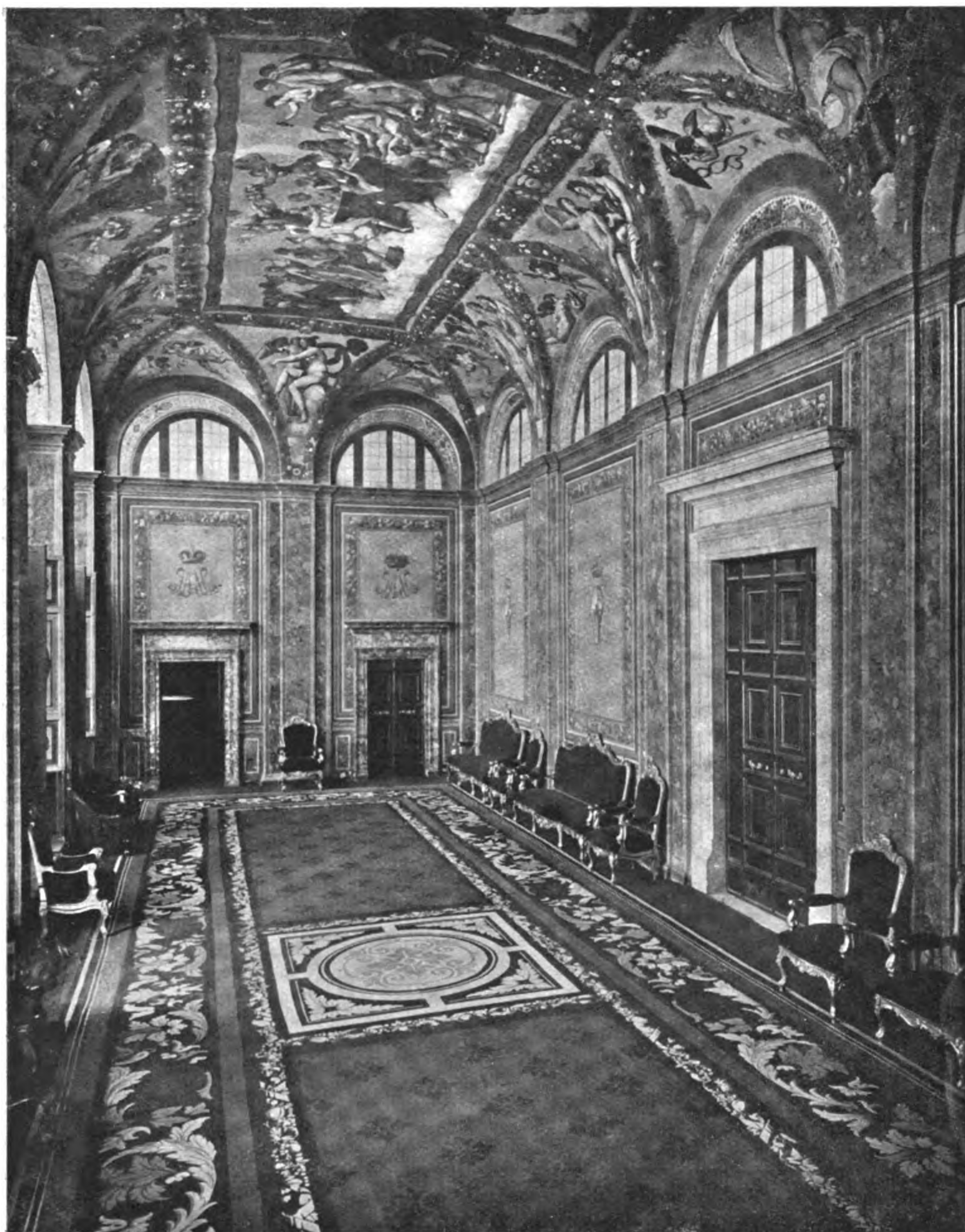


92. MONTEPULCIANO — INTERNO DELLA CHIESA DI S. BIAGIO DI ANTONIO DA SANGALLO IL VECCHIO, ERETTA DAL 1518 AL 1537. L'ARTISTA VISSE DAL 1455? AL 1534.



94. ROMA — PALAZZO VATICANO: LOGGIA DI RAFFAELLO. PARTICOLARE DEGLI ORNATI NEI PILASTRI (1).

(1) Nel cortile di s. Damaso innalzato da Bramante e disposto a logge, Raffaello dal 1517 al 1519 compose e diresse le decorazioni a grottesche (affreschi e stucchi) di un tratto della loggia del secondo piano. Le eseguirono Giovanni da Udine, Giulio romano, Francesco Penni, Perin del Vaga ed altri allievi e collaboratori dell' Urbinate.



95. ROMA — VESTIBOLO DELLA FARNESINA (1).

(1) Il banchiere senese Agostino Chigi, tra il 1509 ed il 1512 fece costrurre il palazzo della sua villa della Farnesina in riva al Tevere da Baldassare Peruzzi. Raffaello dopo di aver dipinto la Galatea in un salone già decorato nella vòlta dal Peruzzi stesso, assunse di decorare ad affresco il vestibolo e compose e fece gli schizzi della storia di Psiche, che lasciò eseguire da Giulio romano, Francesco Penni e Giovanni da Udine (1516-1518).

La grandiosità dello stile di Bramante e la libertà potente di quello di Michelangelo si protraggono nelle creazioni architettoniche di Giulio Romano, il quale tenne pur conto dei pensieri del suo divino maestro Raffaello, anche nei disegni di questi per la villa Madama presso Roma. A Mantova, Giulio Romano trasformò l'aspetto architettonico della città; adornò di pitture la reggia dei Gonzaga ed appena fuori della città cominciò una fabbrica per le stalle dei cavalli del Gonzaga, ma dominato dai propri sogni d'arte, cominciò a crearla così nobile e bella che il Gonzaga stesso aderì a farne una villa sontuosa (fig. 93 a pag. 106). Oggi i giardini sono scomparsi; i cortili e le vasche sono nel più assoluto abbandono; nell'interno, le sale sono deserte di qualsiasi mobilio: rimangon però gli stucchi e gli affreschi decorativi. Tuttavia non mi fermerò ad osservarli, per quanto di alta importanza; meglio risalire ai modelli ai quali Giulio romano ed il Primaticcio si ispirarono: alle logge vaticane ed al vestibolo della Farnesina a Roma.

Le *Logge vaticane* sono nel palazzo a loggiato di tre piani superiori edificato da Bramante. Raffaello si è occupato particolarmente della decorazione a grottesche e storie sacre del loggiato del secondo piano; diede gli schizzi, i bozzetti e ne curò la esecuzione che affidò agli allievi ed agli aiuti. Alcuni tratti delle pareti e le cupolette sono ancora conservati assai bene e, nel contemplarli, si rimane affascinati, meravigliati da tanta armonia ed eleganza di linee e di tonalità; sovratutto per i rapporti di tonalità fra gli stucchi di un bianco caldo roseo come il marmo pario ed i colori delicatissimi ed intensi dei fondi rossi od azzurri. Raffaello nel creare queste grottesche, ha bensì imitato quelle di scuola alessandrina dell'avanzo della casa aurea di Nerone, che in quel tempo era ritornata alla luce colle Terme di Tito; ma egli non avrebbe saputo ridursi al compito di copista: ne fece una interpretazione propria, una nuova creazione, alla quale seppe imprimere il fascino del suo genio, sempre ispirato da suprema armonia (fig. 94 a pag. 108).

Nel vestibolo della villa *la Farnesina*, Raffaello creò un'altra decorazione incantevole, tutta ad affresco (fig. 95). Immaginò che quel rettangolo fosse uno spazio senza copertura come un cortiletto, e dalle pareti fece sorgere tutta una ossatura di giunchi rivestiti di piante rampicanti e di fiori, lasciando però aperti degli spazi a forme di pennacchi e di velette ed aperto altresì un lungo tratto in alto. Nel finto azzurro del cielo di quei pennacchi e velette svolse le peripezie dell'amore di Cupido e di Psiche. Nel lungo tratto superiore, immaginò due arazzi tesi nei quali abbiamo il felice epilogo: Psiche presentata alla adunanza delle divinità nell'Olimpo ed il banchetto delle nozze di Psiche e di Cupido nell'Olimpo stesso. È adunque tutta una apparizione della più dolce e graziosa poesia, e ad un tempo un sublime capolavoro di arte decorativa.

Nelle due ultime storie di Psiche abbiamo, come sulla vòlta della Sistina dipinta da Michelangelo, figure disposte orizzontalmente al disopra di chi osserva e non l'illusione di scene, di figure viste in alto nello spazio e quindi vedute di scorcio dal sotto in su. Nel caso di quelle due storie di Psiche, Raffaello simulò due arazzi tesi e l'inverosimiglianza rimase per così dire giustificata. Abbiamo però già veduto più sopra a pagine 82 e 83, che, sin dal 1474, Andrea Mantegna dipingendo la vòlta della *camera degli sposi* nel castello di s. Giorgio a Mantova, aveva presentato sin da quel tempo la completa e vittoriosa soluzione del problema; nell'apogeo del Rinascimento, spettò al Correggio il magnificarla.



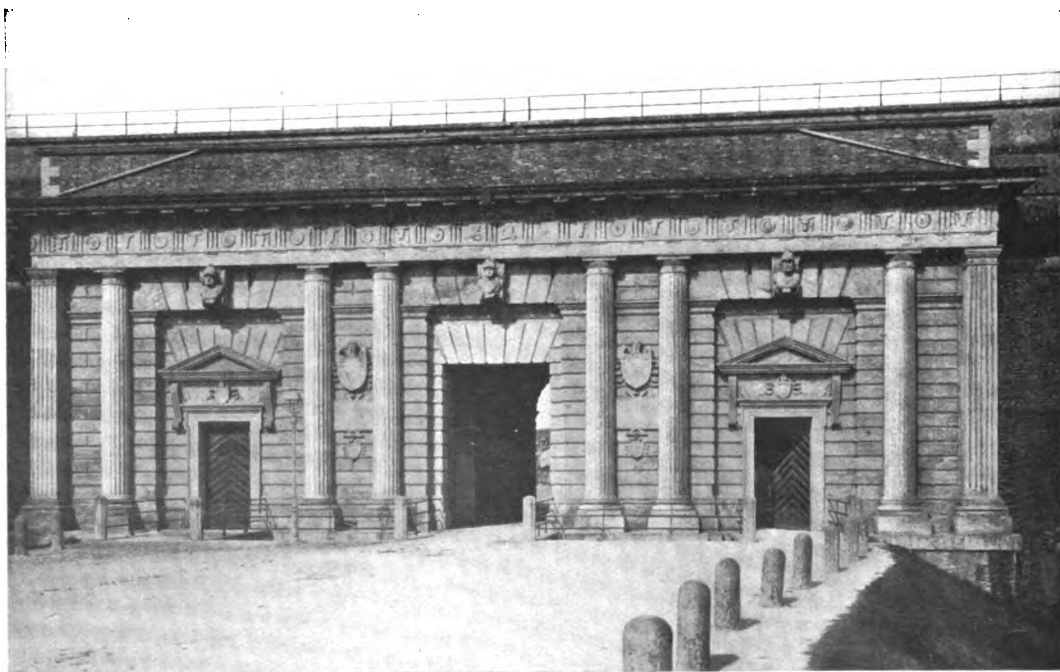
96. PARMA — LA CUPOLA DIPINTA DAL CORREGGIO NELLA CHIESA DI S. GIOVANNI (1520-1523).

(Fot. Anderson).

A Mantova, più tardi, venne il Correggio allora giovane a studiare, a perfezionarsi nell'arte. Vide, ammirò questa vòlta del Mantegna, ne comprese tutta la immensa importanza, anzi la rivoluzione che recava senz'altro nella decorazione dei soffitti, delle vòlte e delle cupole; quindi, quando pochi anni dopo fu a Parma, cominciò a tenerne conto nell'adornare la vòlta del parlatorio del convento di s. Paolo (fig. 74 nel fascicolo del 1914) e poi subito vi diede pieno completo svolgimento nella decorazione delle sue due cupole della chiesa di s. Giovanni (fig. 96) e del Duomo. Mantegna aveva fatto opera quattrocentesca, il Correggio la portò all'apogeo, col trionfo della verosimiglianza e dell'illusione sovranaturale.

Ritorniamo all'architettura del tempo dell'apogeo, però restando nell'Italia superiore e fra i maestri che circondarono o seguirono i sommi genii. A Verona, Michele San Micheli, di ritorno da Roma ove aveva atteso con grande assiduità allo studio dei monumenti antichi, si dedicò, oltrechè alla architettura religiosa e profana, anche alla architettura militare. In questa seppe pur fare opera d'arte, imprimendo alle porte appropriato carattere di robustezza grandiosa e severa ad un tempo, così ad esempio nella porta Palio (fig. 97), che il Vasari disse: bella, grande, maravigliosa ed intesa ottimamente.

A Venezia era venuto a stabilirsi uno scultore ed architetto fiorentino, Jacopo Tatti, il quale, perchè nipote ed allievo di Andrea Sansovino, fu chiamato anche lui Sansovino. Egli recava seco in entrambe quelle arti la finezza e la nobiltà fiorentina; ma in Venezia subì anche il fascino di quell'ambiente eminentemente pittoresco. Tali sono i pregi ammirabili degli edifici che vi creò e sopratutto nella *libreria di s. Marco,* o



97. VERONA — LA PORTA DEL PALIO DI M. SANMICHELI (1484-1559). (Fot. Alinari).

biblioteca (fig. 98), che sorge sulla piazzetta parallelamente al fianco del palazzo dei Dogi, e nella loggetta a' piedi del campanile di s. Marco.

Il confronto dei due edifici — la porta Pallio del Sanmicheli (fig. 97) e la Libreria del Sansovino (fig. 98) — afferma il ben appropriato carattere di ciascuno di essi. Nel primo: la larghezza e semplicità grandiosa delle masse, la prevalenza delle linee orizzontali, le grosse bozze del materiale, la parsimonia e robustezza della scultura decorativa, danno appunto l'effetto voluto di un'opera di fortificazione. Nel secondo, la prevalenza dei colonnati in entrambi i piani, le linee curve delle arcate fiancheggiate di graziose figure, il sorridente ordine ionico del piano superiore, il ricco fregio, la balaustrata di coronamento, adorna di tutta una serie di belle statue, ci offrono invece l'effetto lieto ed elegante di un palazzo dell'interno di una festosa città.

Se la *Libreria* è tutta illuminata da un sorriso di eterna giovinezza, nella Basilica del Palladio a Vicenza (fig. 99) risplende pure la stessa felicità ma congiunta ad una forza, ad una larghezza di partiti, che derivano direttamente dalla grandiosità dell'arte romana. Andrea Palladio, vicentino, si era difatti recato a Roma e vi aveva fatto studii profondi ed entusiastici dei monumenti antichi; ma, per sua fortuna, egli vi si era accinto per così dire *ab ovo*, senza preoccuparsi degli studii di tutti i suoi predecessori e contemporanei, senza tener conto alcuno delle loro interpretazioni. Fu così che, ripigliando da capo e con piena indipendenza lo studio dell'architettura romana, egli pervenne ad un nuovo stile originale di singolare personalità e di monumentale bellezza. Mentre l'architettura di Jacopo Sansovino par fatta per albergare le tele di Tiziano e del Tintoretto, questa del Palladio par fatta apposta per offrire superfici agli affreschi di Paolo Veronese.

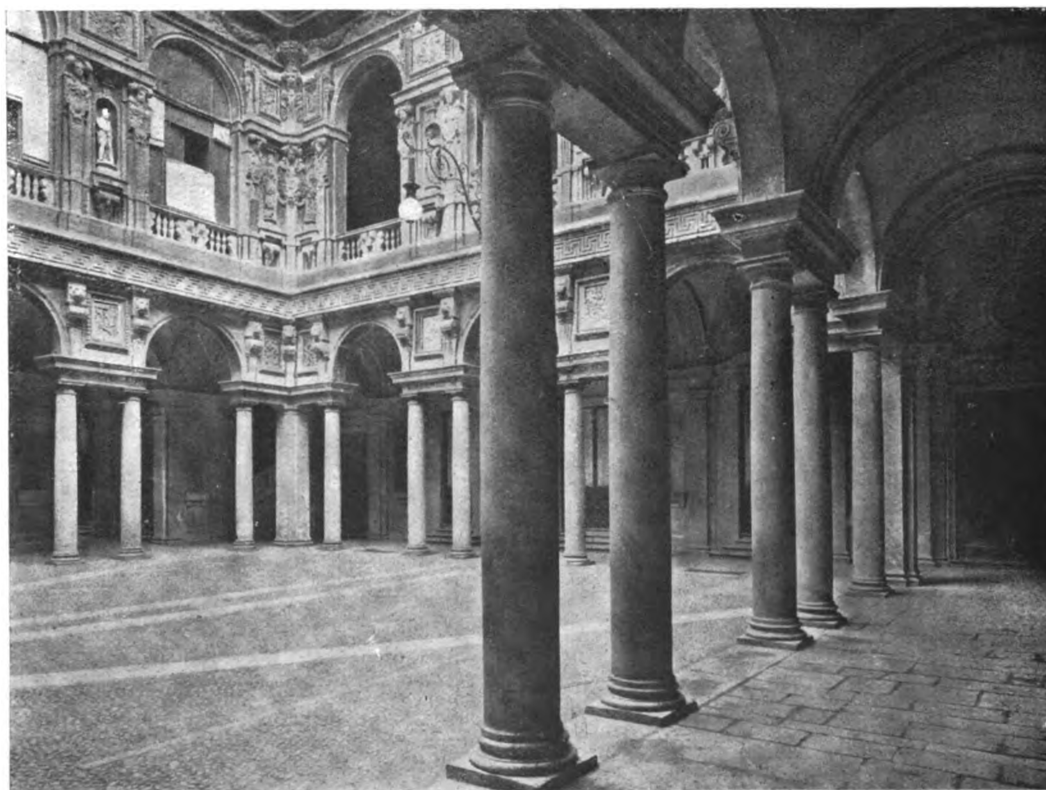


98. VENEZIA — LA LIBRERIA DI JACOPO SANSOVINO, PRINCIPIATA NEL 1536.
JACOPO TATTI D. IL SANSOVINO, FIORENTINO, VISSE DAL 1486 AL 1570, VENNE A VENEZIA NEL 1527.

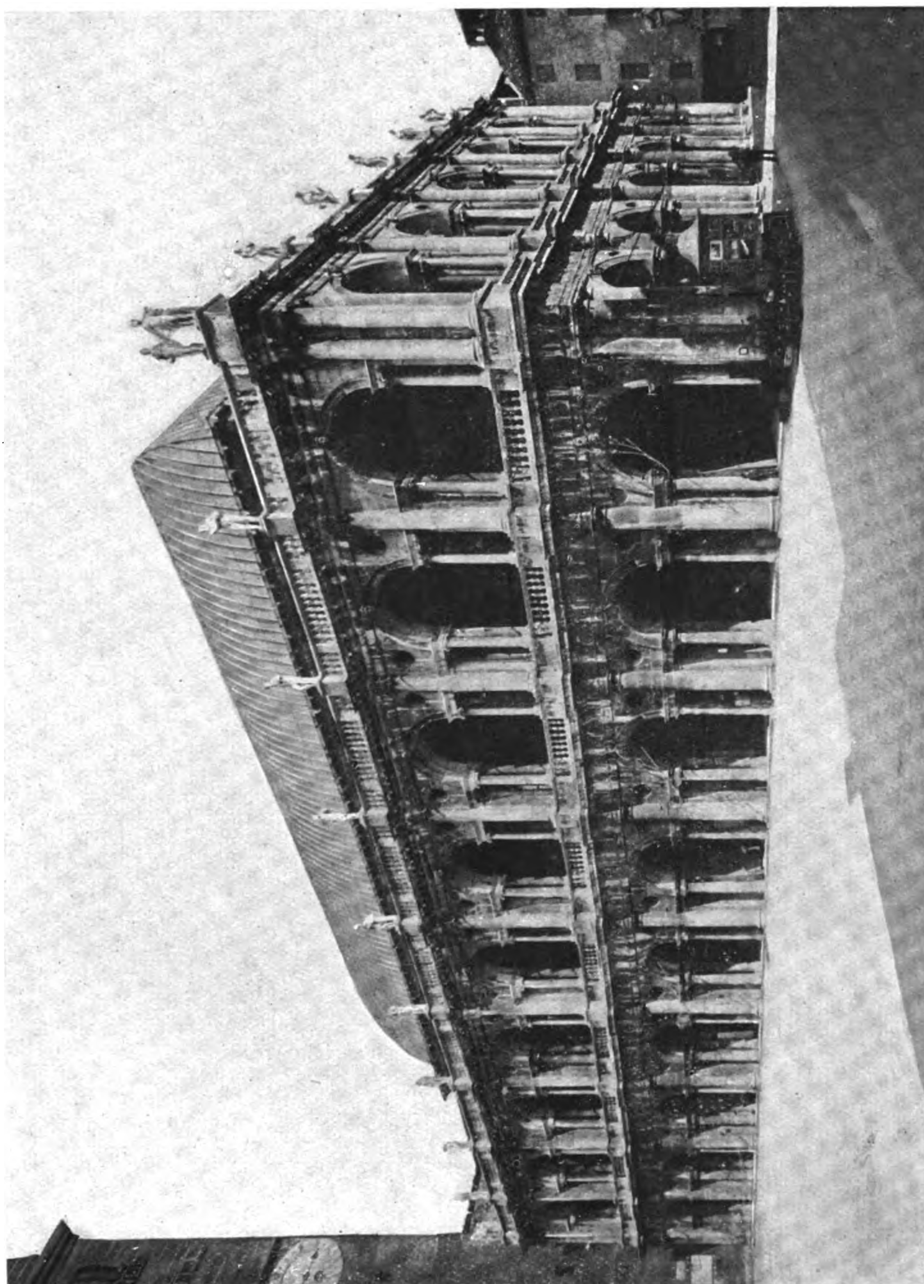
Gli anni trascorrono; già nella seconda metà del Cinquecento, l'Italia è priva definitivamente dell' antico primato politico e dell' antica floridezza, tuttavia continua ad essere maestra d'arte e la sua architettura, retta da forze diverse, pur tutte nazionali, crea ancora opere ammirabili. Sono opere che manifestano l'indirizzo dei tempi: la elegante purezza non appare più che una reminiscenza, ma non si è dileguata del tutto; prevale l'ostentazione della forza, della grandiosità e del lusso, l'irrequietudine, la libertà, l'esagerazione delle forme, anche nelle opere minori.

In Milano, a pochi passi di distanza uno dall'altro, due edifici privati: uno un gran palazzo signorile, l'altro la casa di un artista, danno testimonianza di questo rapido svolgimento dell'architettura italiana appunto nella seconda metà del Cinquecento.

Il palazzo Marino, la cui facciata antica e principale è verso piazza s. Fedele, è creazione di un architetto perugino, Galeazzo Alessi. Egli aveva già innalzato opere importanti in Genova, quando fu chiamato a Milano da un genovese Andrea Tommaso Marino, il quale nella capitale lombarda col commercio aveva accumulato ricchezze, gradi di nobiltà e sempre crescente ambizione, e volle una splendida dimora. L'ebbe difatti mercè G. Alessi, il quale alle finezze dell'architettura toscana seppe aggiungere il senso di grandiosa nobiltà dell'apogeo di Roma, ma seppe pure associare, intimamente collegare le forme libere dei tempi nuovi. Il cortile (fig. 100) è



100. MILANO — IL CORTILE DEL PALAZZO MARINO, DI GALEAZZO ALESSI DI PERUGIA (1512-1572). PRINCIPIATO NEL 1558, PROSEGUITO SIN VERSO IL 1571. (Fot. Alinari).



99. VICENZA — LA BASILICA PALLADIANA O PALAZZO DELLA RAGIONE (1). (Fot. dell'Emilia).

(1) Andrea Palladio, di Vicenza, visse dal 1508 al 1580. Incominciò nel 1549 la sua magnifica Basilica, colla quale avvolse l'antico palazzo della Ragione.

la parte più pregevole; la decorazione plastica vi abbonda ma non ne soffoca l'architettura; pittoresche cariatidi, che ricordano il basamento del Perseo del Cellini, fiancheggiano le nicchie, dentro le quali nicchie ci vorrebbero delle statuette di bronzo e non quelle bianche statuette che vi stanno tanto male e nocciono all'effetto generale.

La casa di Leone Leoni, nella vicina via degli *omenoni*, trae, e così pur la via, questa denominazione dai grossi termini o cariatidi che fiancheggiano la porta e le finestre del pianterreno (fig. 101). Leone Leoni, lombardo nativo di Menaggio e non della toscana Arezzo, ove pare sia stato da giovane (donde il suo sopranome di cavaliere aretino), fu medaglista e scultore insigne e si occupò altresì di architettura; nelle sue opere fu continuatore dello stile di Michelangelo, di cui era stato amico e seguace.



101. MILANO — LA CASA DI LEONE LEONI. LEONE LEONI DI MENAGGIO VISSE DAL 1509 AL 1590. PROGETTÒ E COMINCIÒ QUESTA CASA NEL 1565. (Fot. Brogi).

L'analogia di stile appare difatti nelle sue opere (il monumento sepolcrale di Gian Giacomo Medici nel Duomo di Milano fu a lungo creduto di disegno di Michelangelo) e particolarmente nella fronte di questa casa, della quale tutta intera egli stesso diede il disegno, come diede i bozzetti per le cariatidi che furono scolpite da Antonio Abbondio di Ascona. In alto, nella facciata, al disopra della finestrella di mezzo, Leone Leoni aggiunse quale propria impresa un gruppo di un satiro dilaniato da due leoni e l'allusione non si limitava soltanto al suono del di lui cognome bensì anche al di lui fiero temperamento. L'interno, il cortiletto con un portico adorno di due mascheroni in bronzo, è abbastanza ben conservato e così l'andito d'accesso e la scaletta. Ma noi non vediamo più per così dire che lo scheletro della piccola e preziosa magione! Leone Leoni vi aveva raccolti opere d'arte, capilavori, e calchi. Nel cortile era il calco della statua equestre di Marco Aurelio; oggi in una sala del primo piano ho ritrovato ancora nelle loro nicchie i calchi di altre statue. Nelle sue stanze egli aveva radunati quadri di Leonardo, di Tiziano, la Io del Correggio oggi nel museo di Berlino e la Danae della galleria Borghese, *un cavallo di rilievo di plastica fatto di mano di Lionardo da Vinci*, ci lasciò scritto il Lomazzo; è in quelle stanze che egli aveva pazientemente atteso a riunire in un grosso volume numerosi disegni e scritti di Leonardo, costituendo così il Codice atlantico, che oggi conserviamo ancora tale e quale nella Biblioteca ambrosiana.

Leone Leoni, quando si era costrutta ed arricchita di tanti tesori questa sua magione, aveva già una certa età e pensava di riposare; ciò nonostante covava ancora in lui il temperamento impetuoso e sanguinario che già gli aveva valso a Roma la galera, donde lo aveva tratto un anno dopo Andrea Doria. Eran tempi in cui si chiudeva un occhio ed anche tutti e due sui misfatti dei grandi artisti e così accadde per un nuovo misfatto a cui si abbandonò ancora il nostro artista in questa sua casa. Nella bella scaletta così ben conservata, immaginatevi che un brutto pomeriggio, sul far della sera scendeva giù a precipizio, fuggiva sanguinante Orazio Vecellio, figlio di Tiziano, inseguìto da Leone Leoni e dal di lui figliastro Alessandro, entrambi armati, che volevano ancora colpirlo, ammazzarlo!

Il figlio di Tiziano era venuto a Milano per conto del padre per riscuotere dal Governatore di Milano le pensioni fissategli da Carlo V e confermategli da Filippo II. Il giovane artista narrò egli stesso dinanzi ai giudici la sua sanguinosa avventura; ecco un passo del processo verbale:

« *Sono qualche giorni, che io venni a Milano, essendo quà alogiato venne il signor* « *cavaliere Leoni Aretino, mio amico e come padre, a levarmi e portarmi a sua* « *stanzia con cavalli e servitori, con il quale mi fermai circa un mese, e essendomi* « *poi accostato con sua Ex*ª *in lavorar de' ritratti, me parse che di descrezione fosse* « *bisogno e così me riterai ad una stanzia che io tolsi lì a s. Andrea, e con tutto ciò* « *frequentava anche dal prefato signor Leoni e bisognando a lavorarli massime alla* « *mattina, il che commodo non si poteva fare perchè il signor Leoni si leva tardi.* « *Ieri sera circa l'avemaria andai a levarli con li doi miei servitori, e mentre si le-* « *vassero mi posi a seder con il signor Leoni nel luogo dove si magna, e così pas-* « *sando li detti miei servitori con li quadri de pittura, il tordo che era in detto* « *luogo si pose a sbatter, io mi levai e pigliai il mio tabarro ponendolo alla gabbia* « *mentre passassero che il tordo non avesse da sbattere, e mentre che io stava in tal*

« *atto, esso signor Leoni senza altre* « *parole con il pugnale del quale* « *lui era armato mi ferite nella* « *massella dritta e nel fronte di* « *due ferite; allora per fugirli* « *dalle mani che in tutto non mi* « *avesse morto, andai correndo* « *alla porta, e stornito cascai, e* « *esso con Alessandro suo figliastro* « *armato di spada mi furono ap-* « *presso gridando dagli ammazza* « *e mi ferite di doi altre ferite* « *tutte da punta nella spalla dritta* « *e nella stanca, e molte altre per-* « *cosse ebbi, e io al meglio che* « *puotei me andai mettendo nella* « *casa del signor Cademosto, me-* « *dico ivi vicino, benchè fossi sempre* « *seguitato da essi e da un altro* « *di casa...* ».

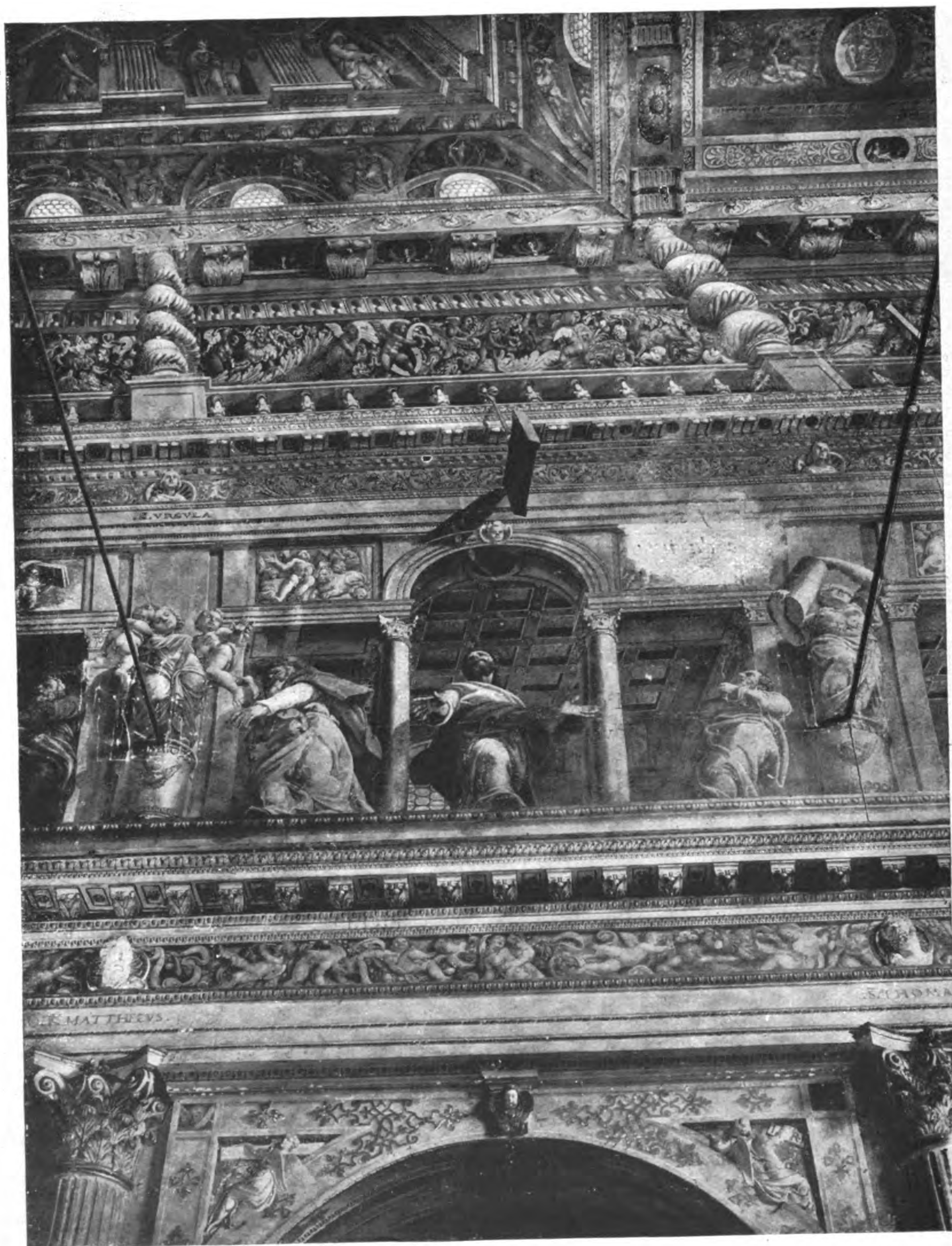


102. MILANO — LA ROTONDA DI S. SEBASTIANO, DEL PELLEGRINI (1).

Dagli atti del processo risulta ancora che Leone Leoni spiegò la cosa a modo suo, si dimostrò dolente, offrì largo compenso. Poi non si trova più nulla. Tutto deve esser stato messo a tacere, come si suol dire.

Alcuni anni dopo, fioriva in Milano il Pellegrini, l'architetto di predilezione di s. Carlo Borromeo, che gli affidò la creazione di numerosi edifici sacri. Egli era nato a Puria nella Valsolda, aderente al ramo orientale del lago di Lugano. Aveva raggiunto il padre (costruttore) a Bologna e vi si era dedicato alla pittura; passato a Roma, finì per abbandonarla onde dedicarsi all'architettura. Mi rincresce di non poter presentare la veduta dell'esterno del suo santuario di Rho e l'interno della chiesa di s. Fedele in Milano, in cui il nostro artista ha dato un organismo potente ispirato all' interno delle terme di Costantino. Presento la veduta della chiesa di s. Sebastiano, di cui egli diede il disegno, di massa così armonica e compatta (fig. 102). Questa chiesa fu fondata da s. Carlo Borromeo nel 1577, quale ex voto per la cessata pestilenza. Fu ancora il Pellegrini a dare al Cardinale suo protettore il progetto della facciata del Duomo di Milano, nello stile del proprio tempo e che il Cardinale accettò. Morì il Cardinale (1584), morì l'artista (1592); il suo progetto per la facciata del Duomo non fu richiamato che nel 1616; ebbe principio di attuazione ma tosto subì varianti; ad ogni modo sorsero le cinque porte (quella di mezzo modificata) e le finestre soprastanti alle porte minori. Tutta questa parte inferiore fu arricchita successivamente dalla scultura lombarda di una magnifica decorazione, che vedremo al suo momento.

(1) Pellegrino Pellegrini visse dal 1527 al 1592. La chiesa di s. Sebastiano fu principiata dopo la peste del 1576-77, nel 1586 non era ancora terminata.



103. MILANO — INTERNO DELLA CHIESA DI S. PAOLO DIPINTA DA GIULIO, ANTONIO E VINCENZO CAMPI DI CREMONA.



104. LUCCA — LO SCALONE DEL PALAZZO CONTRONI. (Fot. Alinari).

Nella chiesa di s. Paolo in Milano, architettata dal perugino Galeazzo Alessi, di cui ci siamo occupati a pag. 114, una famiglia di artisti cremonesi, i fratelli Giulio, Antonio e Vincenzo Campi, creava in quel tempo una completa, grandissima decorazione ad affresco, che tiene posto importantissimo nella storia della decorazione pittorica di un interno di chiesa (fig. 103 a pagina 118). Sull'alto delle pareti, al disopra delle arcate delle due file parallele di cappelle, corre una finta loggia nello stile del tardo Rinascimento e popolata di Apostoli che guardano con estasi teatrale l'Ascensione del Redentore; al disopra di questa loggia la pittura continua occupando gran tratto della vòlta sempre simulando il protrarsi in alto della chiesa stessa. In questa invenzione di prospettiva in iscorcio che dà l'illusione di assai maggiore altezza della costruzione interna, abbiamo: d'un lato, l'applicazione delle invenzioni di Mantegna e del Correggio, d'altro lato l'annuncio, il modello ispiratore delle creazioni del padre Pozzo.

Ritornando nell'Italia centrale, diamo un'occhiata ad una immaginosa creazione architettonica della seconda metà del Cinquecento: lo scalone del palazzo Controni, che sorge in una piccola via appartata, in un solitario quartiere di Lucca (fig. 104 a pag. 119). Non mi è riescito di trovare notizie, neppure la data approssimativa di quest' opera così geniale ed originale, che serba ancora forti reminiscenze dell'apogeo e già presenta libertà barocche. L'architetto dalla immaginazione ardimentosa, col suo scalone tirato fuori all' aperto, davvero pensile, ha occupato più spazio che col resto del palazzo. Di fronte a questo scalone è un giardino, che si estende fino alle mura della città e che conserva le linee generali della distribuzione del giardino italiano dello stesso tempo, ma è popolato di statue del Settecento.

Dal giardino nell'ultimo lembo di una città, presso le sue mura, alla villa al di là delle mura non c'è che un passo. Non abbiamo più che pochi avanzi od avanzi assai incompleti delle ville dell'apogeo del Rinascimento: così della Villa Madama di cui si occupò Raffaello. Della Villa del Te a Mantova, appena fuori la porta di s. Sebastiano, ci siamo già intrattenuti; d'altronde non ne rimane più che il palazzo. Del tardo Rinascimento ce ne rimangono invece parecchie, e le più complete e nello stesso tempo le più belle e di maggiore celebrità sono la Villa d'Este a Tivoli e quella di Caprarola nel territorio di Viterbo.

Di solito, chi da Roma fa la gita di Tivoli, visita in una giornata sola, magari in un pomeriggio solo: Tivoli, la Villa Adriana, le cascatelle ed il tempio della Sibilla e poi ancora Villa d'Este. Una corsa ansante deve stancare assai e per ultimo non può lasciar in testa che una reminiscenza incompleta e confusa. La vicinanza a Roma, la facilità di recarvisi in carrozzella o colla ferrovia ridotta, consentono di andare più volte a Tivoli. Ad ogni modo, meglio contentarsi di godere, contemplare e ricordar bene una cosa sola. Il paragone fra Tivoli, la Villa Adriana, le cascatelle e Villa d'Este non è possibile; ciascuno ha le proprie preferenze: chi ha anima d'artista, sceglierà Villa d' Este.

Nel 1550 il cardinale Ippolito II d' Este, nominato dal Pontefice governatore di Tivoli, il giorno del suo ingresso solenne si era recato a prendere possesso del palazzo pubblico ove avrebbe dovuto risiedere. Questo, troppo meschino, non gli piacque;

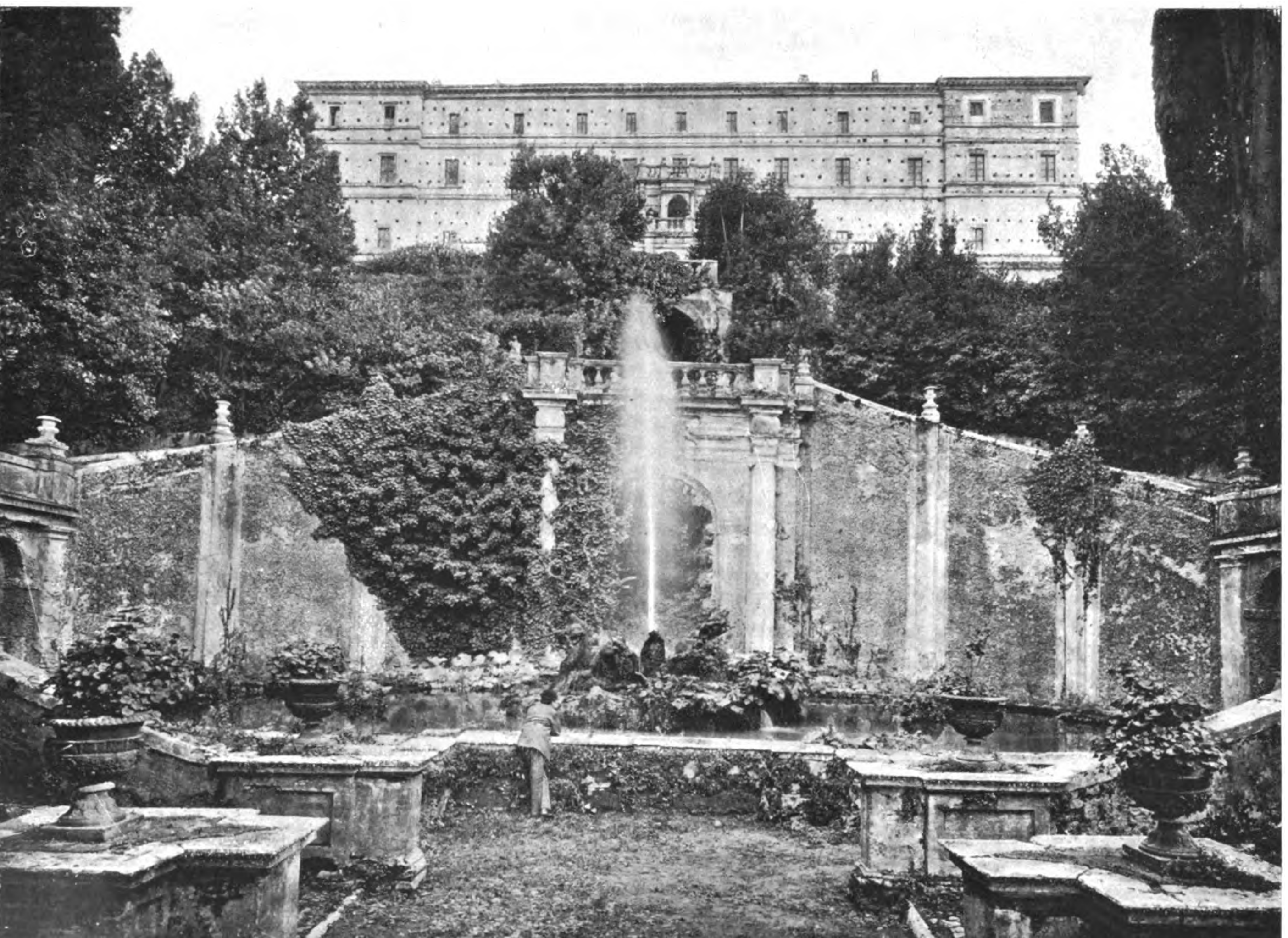


105. LA VILLA D'ESTE A TIVOLI: LA ROTONDA DEI CIPRESSI. FONDATA DAL CARDINALE IPPOLITO II D' ESTE NEL 1550.

sognò una dimora fastosa e bella, quale si conveniva ad un Estense ed al proprio ideale. La volle sull'orlo della città ove scendeva a pendìo un sobborgo e donde lo sguardo spaziava verso l'immensa pianura, nella direzione di Roma. Acquistò le case del borgo che fece tosto demolire; fece appianare e colmare il terreno a seconda delle circostanze e chiamò l'architetto Pirro Ligorio, al quale concesse mezzi senza risparmio. Pirro Ligorio innalzò su quell' orlo superiore, un lungo palazzo, semplice di linee eppure solenne, maestoso, e disegnò appunto nella china del colle terrazzi e scalinate fra giardini magnifici e continuò questi anche giù nella parte piana. Mentre gli Zuccari con i loro allievi ed aiuti, ed altri artisti quali il Tempesta e Girolamo Muziano adornavan le sale interne del palazzo di affreschi e di stucchi, in uno stile e con una maniera d'arte in piena consonanza coll' architettura, altri artefici perfezionavano i tracciati dei giardini e li popolavano di piantagioni. Pirro Ligorio stesso dava i disegni di molte fontane, cascate, vasche e giochi d'acque, per alimentar i quali il Cardinale, per mezzo di tecnici specialisti, faceva preparare le condotture, che con enorme dispendio convogliarono alla villa immense masse d'acqua; il Ligorio ancora dirigeva la decorazione statuaria e popolava i viali, le grotte, i piazzaletti, gli angoli reconditi di sculture antiche, per lo più estratte dagli scavi che il Cardinale fece appositamente praticare nella vicina Villa Adriana. Così sorse la più perfetta delle ville italiane, vera immagine della società principesca di quel tempo, modello delle ville minori, il tipo della villa italiana. Nella villa italiana, come ben scrisse la contessa Maria Pasolini Ponti [1], « il giardino era studiato in relazione all'edificio, ed edificio e giardino insieme erano in stretta relazione coll'ambiente della regione; il giardino che nei suoi limiti estremi si congiungeva alla natura del paese, andava man mano colle sue linee ognor più regolari e monumentali collegandosi alle linee dell'edificio, palazzo o casa signorile, e sia dall'edificio, sia da certi punti del giardino l'occhio spaziava sulla natura circostante; e nello stesso tempo nel giardino si trovavano le passeggiate ombrose, i prati soleggiati, le aiuole e l'orto ».

Oggi chi visita la Villa d'Este, non vi giunge come al tempo del Cardinale e dei suoi nipoti dalla gran strada carrozzabile; non ha subito la sorprendente veduta dal basso del giardino e del salire di questo sino al sommo ove domina il palazzo. Deve adattarsi a procedere in senso inverso. Passo a ricordare brevemente le mie impressioni di una visita a questa villa. Giungo in fondo a Tivoli sul piazzale di s. Maria Maggiore ed in un angolo di questo, presso la chiesa, trovo il modesto ingresso e da camere disadorne e squallide penetro direttamente nei saloni, trovandomi già al primo piano superiore del palazzo. La lunga fila dei saloni deserti, abbandonati interamente, conserva ancora così fresche le pitture murali e gli stucchi che li adornano che par di entrare in una reggia spogliata sull'istante. Ho fretta di escirne, di andare all'aperto; il custode mi guida sulla loggia donde mi si offre allo sguardo un panorama inatteso: il giardino che scende giù sotto i miei piedi, i terrazzi, le scalinate, i piazzali, la folta vegetazione di verde intenso dominato dagli alti cipressi. Scendo le gradinate di questa loggia, mi trovo nel piazzale superiore e mi porto a sinistra a godere lo spettacolo maraviglioso della immensa infinita pianura.

(1) Maria Pasolini Ponti: *Il giardino italiano*, nella serie delle pubblicazioni della Società artistica ra i cultori di architettura. Roma 1915 (con illustrazioni).



106. LA VILLA D'ESTE A TIVOLI: IL PALAZZO DELL'ARCH. PIRRO LIGORIO SORTO DAL 1550 AL 1569. (Fot. Alinari).

Riprendo la discesa di scalinate, rampe, viali, fra masse ombrose piene di mistero, fra statue antiche mutilate, coperte di muschio; passo vicino a fontane dalle cento bocche allineate, a serie di vaste e lunghe vasche una più bassa dell'altra, disposte a terrazzi; a cascate rumoreggianti. Percorro viali ombrosi. Infine mi trovo giù nel piazzaletto della rotonda, tutto circondato di grossi, altissimi cipressi, vecchi quanto la villa, che ancora si drizzano pieni di maestà orgogliosa e fra ogni cipresso e l'altro spruzzano getti d'acqua che un tempo si spingevano sino a grande altezza ed ora solo pochi centimetri. Qui non mancano i banchi di pietra; mi seggo in modo di aver tutta la prospettiva che sale di terrazzo in terrazzo sino al palazzo che lassù risplende ancora luminoso (fig. 105 e 106). Poco per volta mi sento penetrato dalla poesia tragica di questo ambiente grandiosamente portentoso, caduto nell'abbandono, nella rovina, eppure ancora relativamente conservato e che anzi dall'invasione della vegetazione disordinata e dall' abbandono stesso acquista un fascino misterioso. Par che tutte queste vecchie piante, questi colossali cipressi conversino fra di loro. Mai come a Villa d'Este ho sentito così intensamente l' animazione della natura, il suo palpitare misterioso! E penso quando tutto era in ordine e fiorente, quando c'eran veri capilavori della scultura antica andati dispersi, molti però nei musei di Roma. E sogno quando il cardinale Ippolito e poi i suoi successori qui davano ricevimenti fastosi e veggo alle balaustrate dei terrazzi, nei viali, vicino alle vasche, i convitati sfarzosamente vestiti di abiti dai colori vivaci. Quel che è stato è stato; rimane però ancora l'ombra magnifica di tanto passato. Mi spingo sino al vecchio



107. VILLA D'ESTE: GRADINATA NEL PARCO.

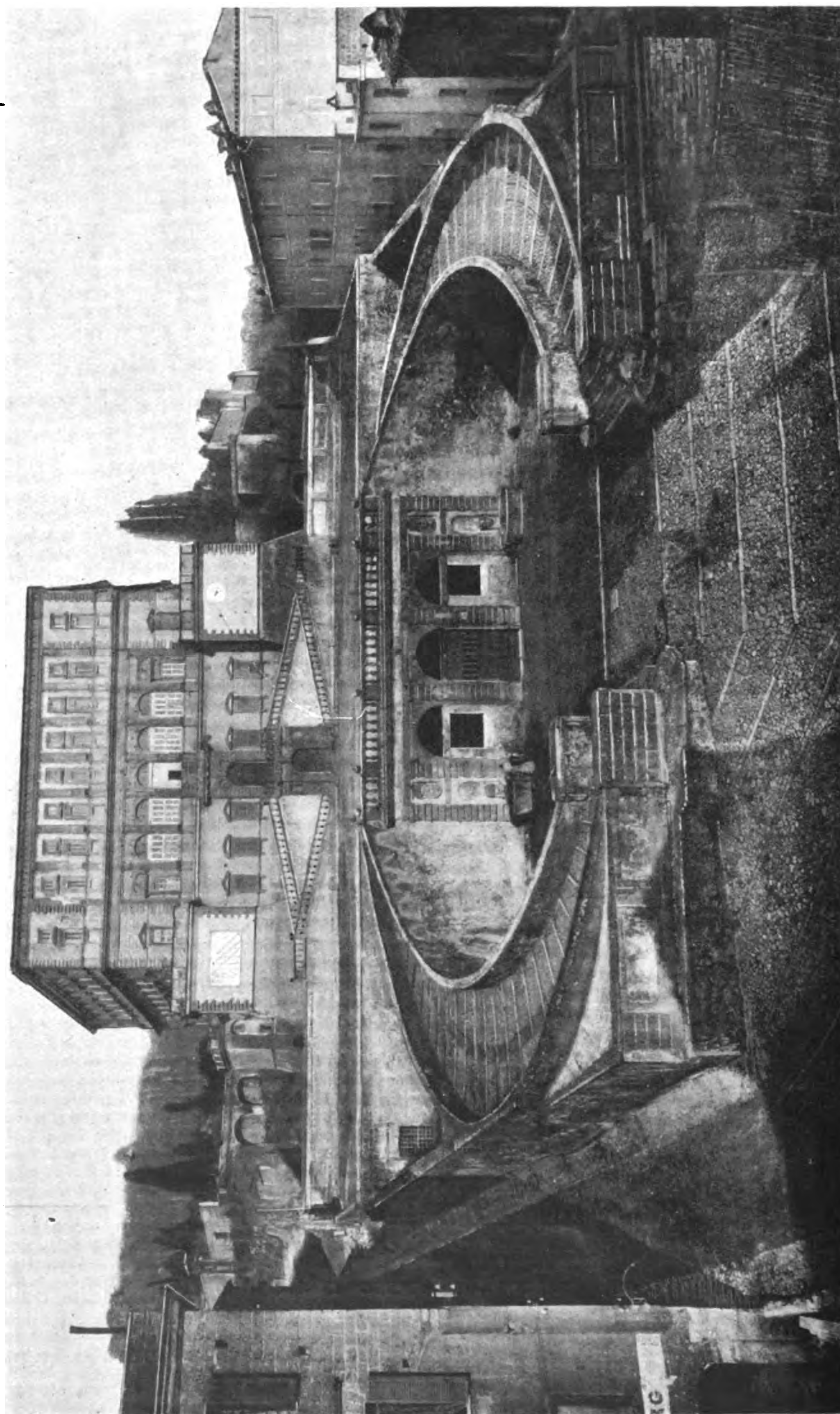
cancello d'entrata chiuso e dimenticato e di qui rifaccio il cammino che avrei desiderato percorrere arrivando. Mi immagino di esser giunto in questo momento: contemplo lo spettacolo magnifico che mi si para innanzi come il pendìo di un monte fantastico. Piano, piano comincio a risalire ed arrivo lentamente all' ultimo terrazzo, vicino al palazzo. Qui mi soffermo. Dinanzi a me si ergono le cime dei potenti cipressi ed attraverso agli spazi che lasciano liberi mando ancora uno sguardo affascinato alla lontana immensa pianura, solcata dall'Aniene che serpeggia e laggiù nell'infinito, nel pulviscolo d'oro del tramonto, scorgo la massa azzurrina, lievemente lilacea della cupola di s. Pietro. La Villa d'Este esiste, eppure sembra un sogno meraviglioso. Come comprendeva bene la gente di quel tempo lo splendore della natura e come sapeva associarvi l'arte! era tutta una cosa sola!

La Villa d'Este basterebbe adunque quale saggio perfetto della villa italiana del Rinascimento. Senonchè, a Caprarola il palazzo è un tale capolavoro che non lo si può assolutamente passare sotto silenzio.

Da Roma direttamente in poche ore, e da Viterbo più vicina, più presto ancora si fa capo a Ronciglione. Di qui un omnibus-automobile attraversa il paese, passando anche sulla piazza grande, vicino all'artistica e pur semplice fontana del Vignola; poi, escito all'aperto, prosegue or scendendo, or salendo in un paesaggio di fiorente vegetazione. Poco prima di arrivare a Caprarola si scorge il grande castello e sulla sinistra il vasto parco in salita ed alla cui sommità si intravede il biancheggiante villino. Così la disposizione topografica è già percepita.

Si comincia ad arrivare al paese di Caprarola che è diviso nel mezzo da una strada maggiore ritta come l'asta di una lancia, ma tanto ripida che l'omnibus salito sino a metà della via ove questa s'allarga a piazza, si ferma, vi pianta lì ed a piedi dovete proseguire. La salita è così faticosa per me che ogni tanto mi debbo fermare e volgendo indietro lo sguardo per vedere la parte fatta della lunga via, mi conforta la vista del paesaggio al di là e che finisce nella vaporosa lontananza; è una veduta singolare questa strada discendente ed il lontano paesaggio verde scintillante e poi man mano verde ognor più azzurrino. Riprendo a salire e finalmente arrivo allo sbocco vasto, largo e ripido, dominato dal castello al quale si accede da due rampe semicircolari. Questa spettacolosa veduta (fig. 108) non ha l'eguale ed è la parte più straordinaria della villa, di un effetto di potente teatralità. Si ha l'impressione della realtà: una fortezza pentagona trasformata in un castello di fasto e solennità meravigliose, e nello stesso un sogno d'arte stupefacente.

Il duplice aspetto di fortezza e di castello si spiega colla circostanza che qui sorgeva già un fortilizio pentagono costruito da Baldassare Peruzzi poco dopo il 1530 e con quella veste esterna artistica solita nelle fortezze del Rinascimento. È su questo che più tardi il cardinale Alessandro Farnese nipotino (figlio del figlio) di Papa Paolo III, di cui portava lo stesso nome di Alessandro, duca di Castro e di Ronciglione, volle edificare un sontuoso palazzo arricchito di un parco grandioso, e si rivolse al Vignola. L'insigne architetto conservò il fortilizio pentagono, di cui si valse quale pian terreno e vi innalzò sopra i due piani, o per lo meno innalzò il primo piano superiore lasciando il disegno per il secondo. Intanto egli provvide pure all'accesso dal punto ove fioriva il paese di Caprarola. Superò il potente declivio del



108. CAPRAROLA — IL CASTELLO ED IL PARCO, CREATI DAL 1539 AL 1562 DAL VIGNOLA (JACOPO BAROZZI, 1507-73).
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

dislivello con queste maestose rampe semicircolari, un primo terrazzo e poi quattro rampe spezzate conducenti al secondo terrazzo dinanzi all'ingresso. Queste magnificenze scenografiche oggi si posson far soltanto sui fondali dei teatri. Il Rinascimento, al momento in cui stava per devolversi nei tempi moderni, inventava ed attuava per davvero questo sogno portentoso!

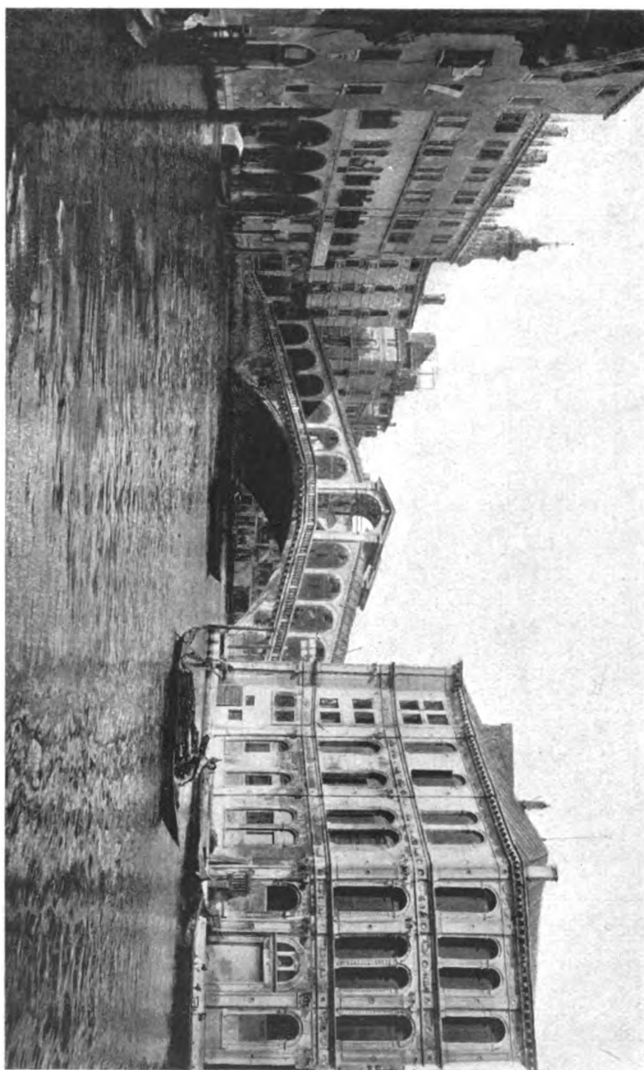
Penetrati nell'interno del castello, data un'occhiata al bel cortile circolare a porticato e loggia ionica tutt'in giro; salito per la scala a chiocciola bramantesca, attraversati i saloni colle pitture degli Zuccari perfettamente conservate, mi affacciai al poggiolo della gran sala della fronte: al disotto, il paese di Caprarola appollaiato, denso e che precipita verso il basso; al di là il panorama immenso, infinito.

In Lombardia sorsero ville all'italiana, ad imitazione di quelle di Roma e del suo territorio; ancora nel Seicento i Borromei ne crearono una magnifica e celebre, colle attrattive fortunate del poetico lago maggiore, e fu detta l'*Isola bella* (fig. 109).

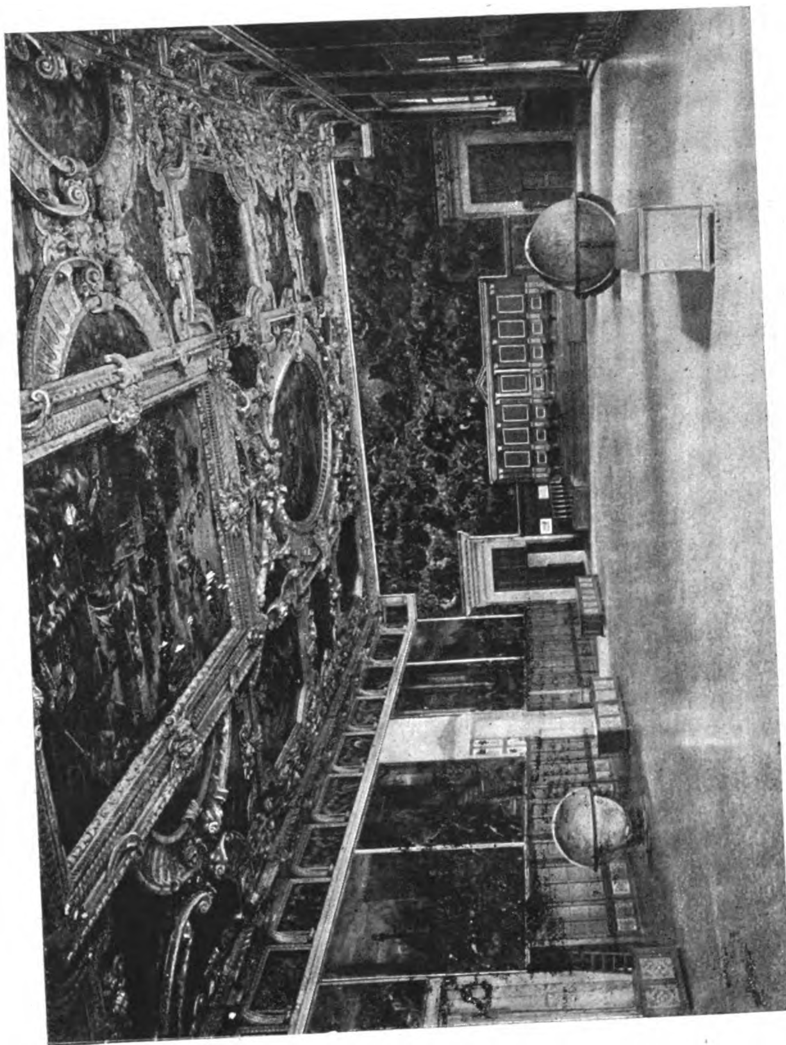
Anche Venezia, nel tardo Rinascimento, creava ancora opere, pur sempre ispirate a grandiosa magnificenza; però l'arte sua già accennava con maggior evidenza ancora alla evoluzione verso la libertà ognor crescente e l'opulenza delle forme. Tali il suo ponte di Rialto (fig. 110) e la decorazione della sala del Maggior Consiglio nel palazzo dei Dogi (fig. 111).



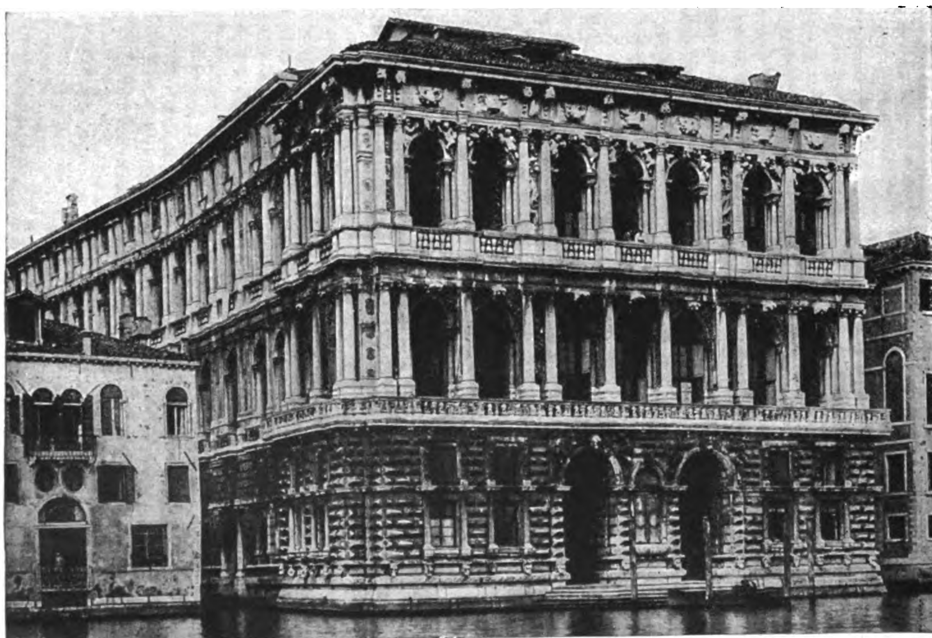
109. NEL GIARDINO DELL'ISOLA BELLA (LAGO MAGGIORE).



110. VENEZIA — IL PONTE DI RIALTO COSTRUTTO DA GIOVANNI DA PONTE DAL 1588 AL 1592.



111. VENEZIA — PALAZZO DEI DOGI: LA SALA DEL MAGGIOR CONSIGLIO.



112. VENEZIA — IL PALAZZO PESARO SUL CANAL GRANDE DI BALDASSARE LONGHENA (C. 1650) (1).

(1) Baldassare Longhena, di Maroggia sul lago di Lugano, visse dal 1604 al 1675, studiò a Venezia sotto lo Scamozzi.



113. VENEZIA — LA CHIESA DELLA SALUTE DEL LONGHENA (1631) (1).

(1) Costrutta da Baldassare Longhena dal 1631 al 1636 dopo la pestilenza del 1630.



114. VENEZIA — IL PONTE DEI SOSPIRI DI ANTONIO CONTINI COSTRUITO DAL 1595 AL 1605.

NEL SEICENTO.

A Venezia comincia la nostra rapida rassegna del Seicento. La Lombardia continuò a mandarle artisti, massime per opere di architettura, ed essa continuò a valersi, non solo della loro abilità costruttiva, del loro talento decorativo, ma anche della loro genialità, a patto però di trasformarli in artisti veneziani. Così accadde di Baldassare Longhena che, venuto a Venezia, seguì l'arte del Palladio, ed innalzò la chiesa votiva della Salute all' ingresso del Canal grande (fig. 113). Affascinante questo doppio poligono che sorge risplendente dal tono caldo verdastro della laguna e profila la sua gran cupola sull'azzurro del cielo! Quanto è mai felice e di effetto pienamente decorativo il raccordo della prima parte colla superiore in rientranza, mercè quelle larghe volute capovolte! Anche quando, più tardi, egli ha innalzato ancora sul Canal grande il palazzo Pesaro — serbando sempre, come ho avvertito, l'organismo fondamentale del palazzo veneziano — ha creato un'opera gaia, sorridente e sopratutto di un grande effetto decorativo (fig. 112).

Decorative e secentesche sono le linee del *ponte dei sospiri* di Antonio Contini, nipote dell'architetto del ponte di Rialto. È il celebre ponte (fig. 114) che collega lassù in alto il palazzo dei Dogi colle carceri o vecchie prigioni di san Marco, che sorgono sull'altro lato del canale, e serviva appunto per farvi condurre gli arrestati per delitti comuni che i Magistrati ritenevano colpevoli. Non sono soltanto gli sposi che nel loro viaggio di nozze a Venezia si fanno condurre al chiaror di luna a passar sotto quel ponte; quanti di noi non ci siam fermati lungamente sul ponte della paglia presso la riva degli Schiavoni a contemplare questo ponte precisamente al chiaror di luna, affascinati da quell'effetto pittoresco!

Uno dei caratteri più salienti della vita della società del Seicento e quindi anche dell'arte è stato la teatralità. La prevalenza della Spagna in Italia, in tutte quante le manifestazioni della vita italiana recò pure la passione per lo sfarzo pomposo e solenne, e promosse opere d'arte che la rispecchiano pienamente. In Lombardia nel principio di quel secolo sorsero però artisti che soddisfecero bensì a quella tendenza ma serbando ancora il culto per la bella e sorridente architettura del Rinascimento.

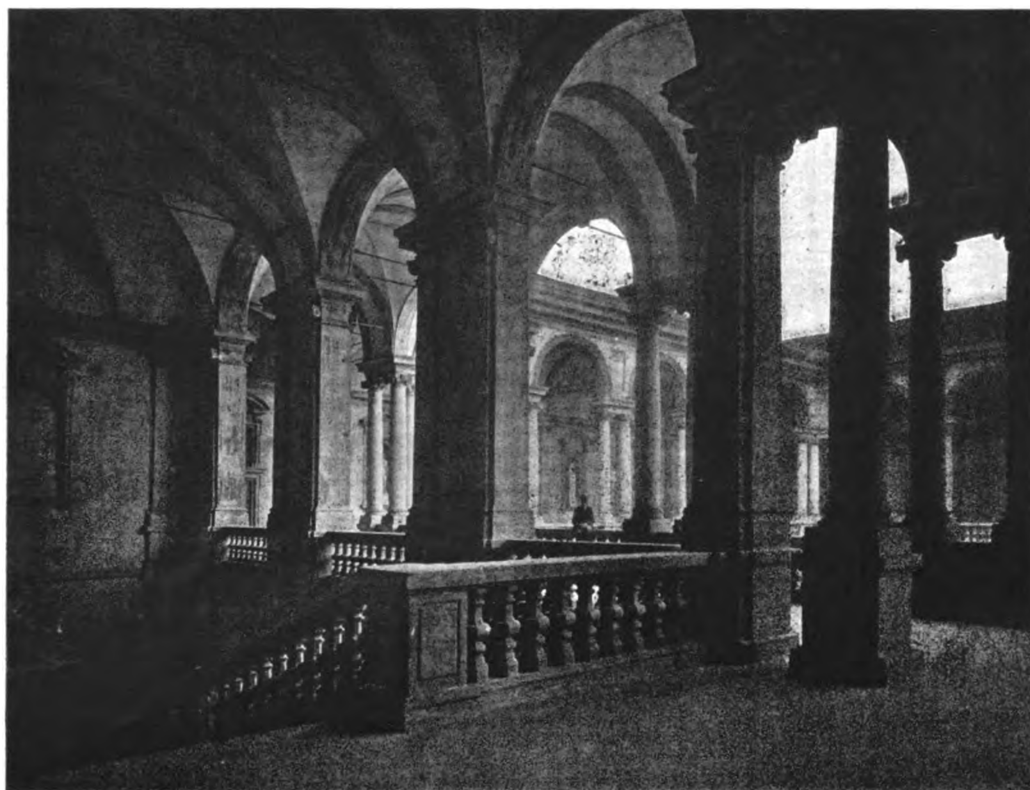


115. GENOVA — ATRIO E SCALONE DEL PALAZZO DELL'UNIVERSITÀ (1). (Fot. Alinari).

Uno di questi artisti, Bartolomeo Bianco (o meglio Baccio del Bartolomeo Bianco) si recò a Genova, ove eresse il magnifico palazzo che oggi è sede della Università e che forma tuttora la sua gloria. A Genova, ove è così stretta la parte piana del suolo che circonda il mare ed ove quindi subito si innalza la parte montuosa, molti edifici sorsero in mezzo a grandi difficoltà di giacitura; toccava e tocca tuttora al genio degli architetti il superare gli ostacoli. Bartolomeo Bianco cominciò col vestibolo in piano, poi subito mediante lo scalone si portò ad un livello più alto, ove si allargò col suo cortile e là in faccia, nel fondo ricominciò colle sue rampe. Sorridente come le opere architettoniche del fiorente ed anche del tardo Rinascimento è il suo bel cortile a porticati, ma solenne, pomposo e teatrale è il magnifico scalone (fig. 115).

A Milano il suolo piano non faceva purtroppo difetto e più spazioso ma affine di stile è il cortile del palazzo di Brera, ed ancora più felice è il grandioso scalone. Questo, lungo le sue rampe e nei grandiosi ripiani, si presta a seconda dei punti di vista a sempre nuovi e più attraenti effetti di prospettiva scenografica e di sempre crescente aspetto solenne e pomposo (fig. 116). È detto opera del Ricchini; suo difatti

(1) Il palazzo è opera del lombardo Baccio del Bartolomeo Bianco che lo principiò nel 1631 per la famiglia Balbi.



116. MILANO — SCALONE E LOGGIATO SUPERIORE DEL PALAZZO DI BRERA, DEL RICCHINI (1).
(Fot. Brogi).

fu il progetto, suoi i disegni, ma egli non fece a tempo in vita sua ad eseguirli. Vi provvidero fedelmente i suoi continuatori il Quadrio, il Rossone ed il figlio Giovan Domenico Ricchini. Le cose erano difatti procedute con pause infinite. Nel 1571 il cardinale Carlo Borromeo aveva abolito l'Ordine degli Umiliati e nell'anno successivo aveva fatto donazione dei loro beni e quindi anche della loro sede di Brera (Braida, anticamente era detto l'incolto terreno fuor delle mura) ai Gesuiti perchè vi stabilissero un collegio di pubblico insegnamento. Nel 1591, come risulta dalla prima pietra di fondazione, rinvenuta un venticinque anni or sono, i Gesuiti provvedevano per innalzare al posto un nuovo edificio. Ma questo non poteva esser stato progettato dal Ricchini poichè allora questi non aveva che otto anni. All'edificio grandioso ed al suo cortile e scalone d'onore avranno pensato più tardi, il Mongeri ritiene verso il 1615, ed allora avranno chiesto al Ricchini il progetto che fu approvato nel 1651 e conservasi tuttora. Secondo questo adunque ma più tardi ancora, dopo la di lui morte, è stata eretta quest'opera di tanto pregio architettonico e pittoresco e che rimane il capolavoro di quell'artista che pur aveva creato tante opere pregevoli.

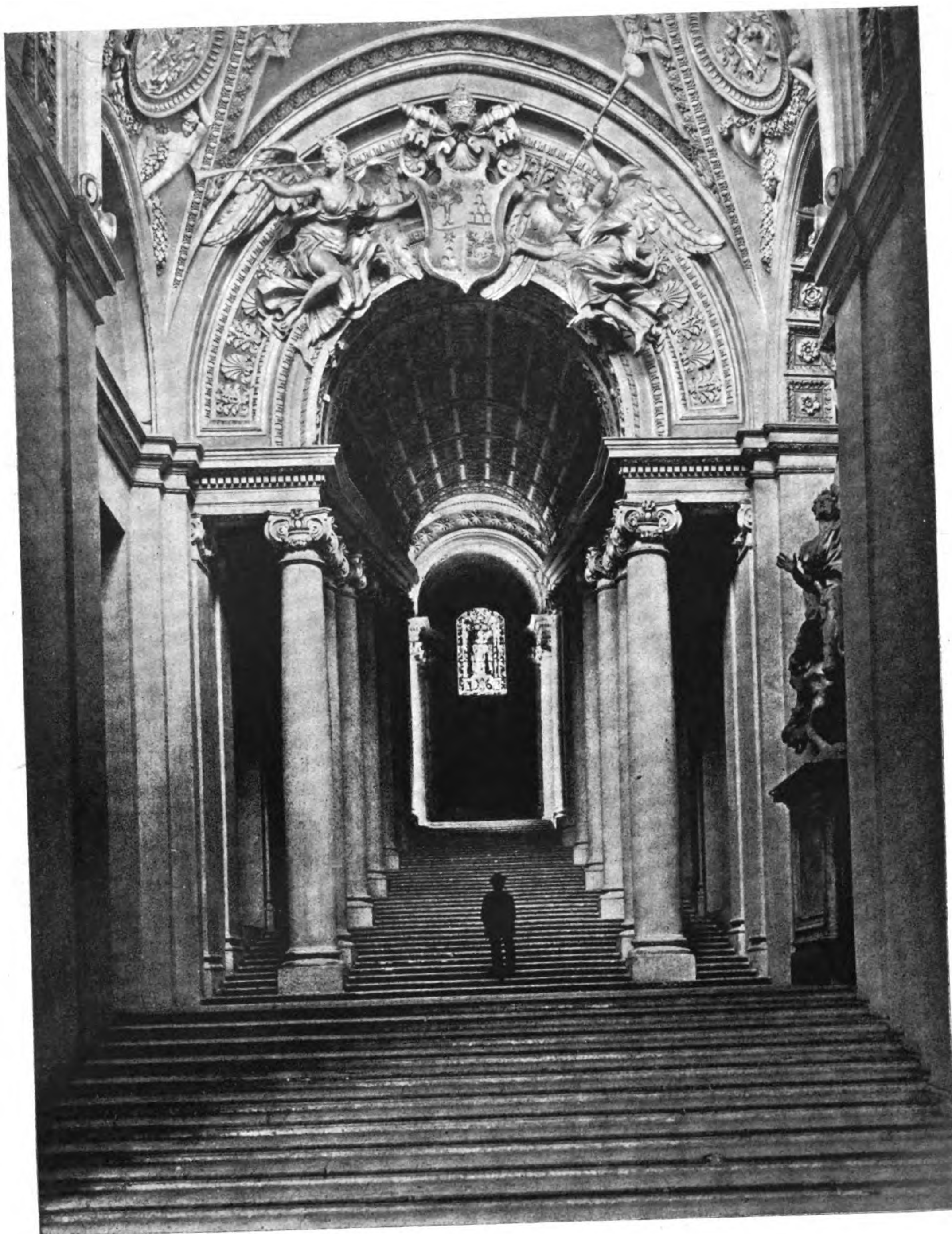
(1) Francesco Maria Ricchini, architetto lombardo, visse dal 1583 al 1658.

Lo stile barocco — ampollosa e libera amplificazione dello stile del Rinascimento ma pur sempre ammirabile per la grandiosità e la magnificenza delle sue creazioni, nonchè per il gran senso di vita — raggiunse la sua più perfetta formazione, il suo vero apogeo in Roma per opera del Bernini. Egli fu il Michelangelo del Seicento: architetto, scultore e pittore, ed altresì decoratore immaginoso. Visse ed oprò sotto il Pontificato di otto Papi, per i quali dotò Roma di opere così caratteristiche e grandiose, che, accanto alla Roma dei Cesari, del Cristianesimo medievale e del Rinascimento, abbiamo anche la Roma secentista del Bernini. Lo stile berniniano, la forma per eccellenza dell'arte italiana del Seicento, ha ramificato per tutta Italia e si può dire per tutta Europa, ed è la espressione più eloquente e bella della società italiana di quel tempo.

L'anno scorso abbiamo contemplato due saggi significativi delle sue sculture, ora ci proveremo nell'architettura e nella decorazione; basterà che ci fermiamo alla regione del Vaticano, ove ha creato in quel campo i suoi maggiori capolavori: il ciborio dell'altar maggiore di s. Pietro e la decorazione della stessa Basilica (oltre alle opere di scultura monumentale, quali la tomba di Papa Barberini e l'involucro della cattedra di s. Pietro) e poi la scala regia, il colonnato o portico della piazza s. Pietro.

La scala regia (fig. 117) è ad un tempo opera architettonica e decorativa, di effetto prospettico e pittorico. Il Bernini volle superare l'ostacolo della lunga interminabile salita che veniva dopo una precedente lunga rampa e vi riescì riavvicinando impercettibilmente le pareti, dando l'illusione di una salita ancor più lunga; ma questa salita egli ha per così dire alleggerita, suddividendola in più rampe frammezzate da ripiani. Il colonnato ionico di fine eleganza, la vòlta disegnata con pur finissime linee e spartizioni concorrono altresì ad accrescere l'effetto prospettico di un lontano sfondo. Non gli bastava, volle che la sua scala avesse una facciata e l'ottenne colla sua geniale invenzione di due Angioli dalle ali e dalle vesti svolazzanti, i quali, dando fiato alle trombe e volando, sono venuti ad applicare sulla sommità dell'arco di questa facciata la targa colle insegne e lo stemma di Papa Alessandro VII, di casa Chigi. L'idea è pienamente del Seicento, il risultato perfettamente raggiunto. Dello stesso partito di Angioli volanti, che pare vengano a fermarsi per un solo istante, egli si valse pure nel principiare la decorazione marmorea policroma dell'interno della Basilica di san Pietro (fig. 120 a pag. 140), mentre purtroppo i suoi imitatori il più delle volte ci hanno dato figure di Angioli ed altre simili che non sappiamo come facciano a tenersi sulle arcate e sui cornicioni, mentre minacciano di caderci addosso da un momento all'altro.

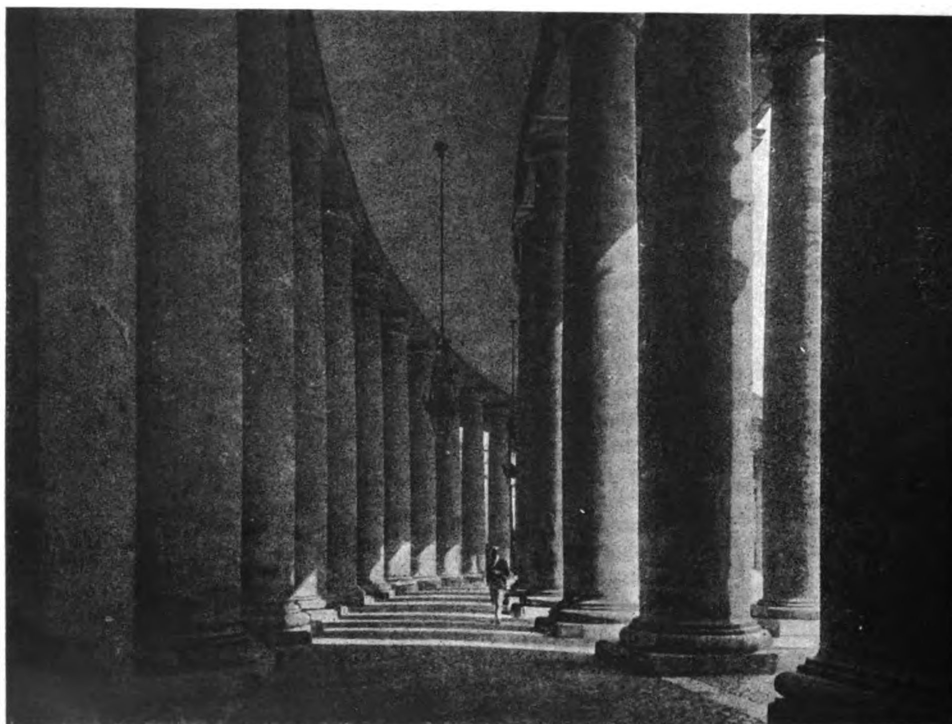
La creazione più straordinaria del Bernini è però il suo portico di piazza s. Pietro, col quale ha saputo con vero concetto di genio allacciare la Basilica colla piazza e questa col Borgo. È partito dalla facciata e, fiancheggiando la scalinata, quasi rinserrandola, è sceso al piano della piazza, l'ha racchiusa con un immenso cerchio elittico, aperto verso la piazza Rusticucci, ossia verso il Borgo, verso Roma, verso il mondo! Concepita questa invenzione dalle linee veramente secentesche, nell'accingersi ad attuarla, egli è ritornato all'arte antica di Roma, alle forme doriche del Tabulario e del teatro di Marcello; si è valso persino dello stesso materiale: del travertino. Ha per tal modo fatta opera romana antica, pur rimanendo artista del tempo proprio ed



117. ROMA — LA SCALA REGIA DEL VATICANO, DEL BERNINI (1661).
GIAN LORENZO BERNINI VISSE DAL 1598 AL 1689.

altresì scultore. Al disopra della balaustrata in corrispondenza a ciascuna colonna, volle che sorgesse una statua; così il portico fu arricchito di tutto un mondo di statue, piene di vita, di animazione, di entusiasmo, delle quali egli stesso diede una parte dei modelli in cera.

Passeggiando sotto all'immenso ed infinito portico di duecento ottantaquattro colonne ed ottantotto pilastri, gli effetti di prospettiva, di fuga, del quadruplo colonnato variano ad ogni passo, ad ogni spostamento (fig. 118). Di solito, si indica il momento più propizio della giornata, o la notte al chiar di luna, per meglio ammirare le più belle creazioni architettoniche; sotto al porticato del Bernini, di giorno, nel pomeriggio, al tramonto, di notte, sempre si ammira, si sogna, si fantastica.



118. ROMA — INTERNO DEL PORTICO DI PIAZZA S. PIETRO DEL BERNINI (1656-1659).

Così la nuova piazza di s. Pietro in Vaticano era finalmente compiuta si può dire che il suo rinnovamento era principiato colla fondazione della nuova Basilica di Bramante nel 1506, la cui costruzione subì tante peripezie e trasformazioni. Carlo Maderna che ne aveva prolungato il corpo anteriore, ne aveva pur compiuta la facciata sin dal 1612 e gli annessi nel 1618, ed aveva pur creata la prima delle due bellissime fontane, quella di destra (fig. 119 a pag. 139), che saranno poi esempio alle fontane della piazza della Concorde a Parigi; prima ancora, sin dal 1586, Domenico Fontana aveva diretto il trasporto nel centro della piazza stessa dell'obelisco egiziano che ai tempi di Caligola era stato portato a Roma da Eliopoli.



119. ROMA — LA PRIMA FONTANA DI PIAZZA S. PIETRO DI CARLO MADERNA.
CARLO MADERNA, DA CAPOLAGO SUL LAGO DI LUGANO, VISSE DAL 1556 AL 1629.

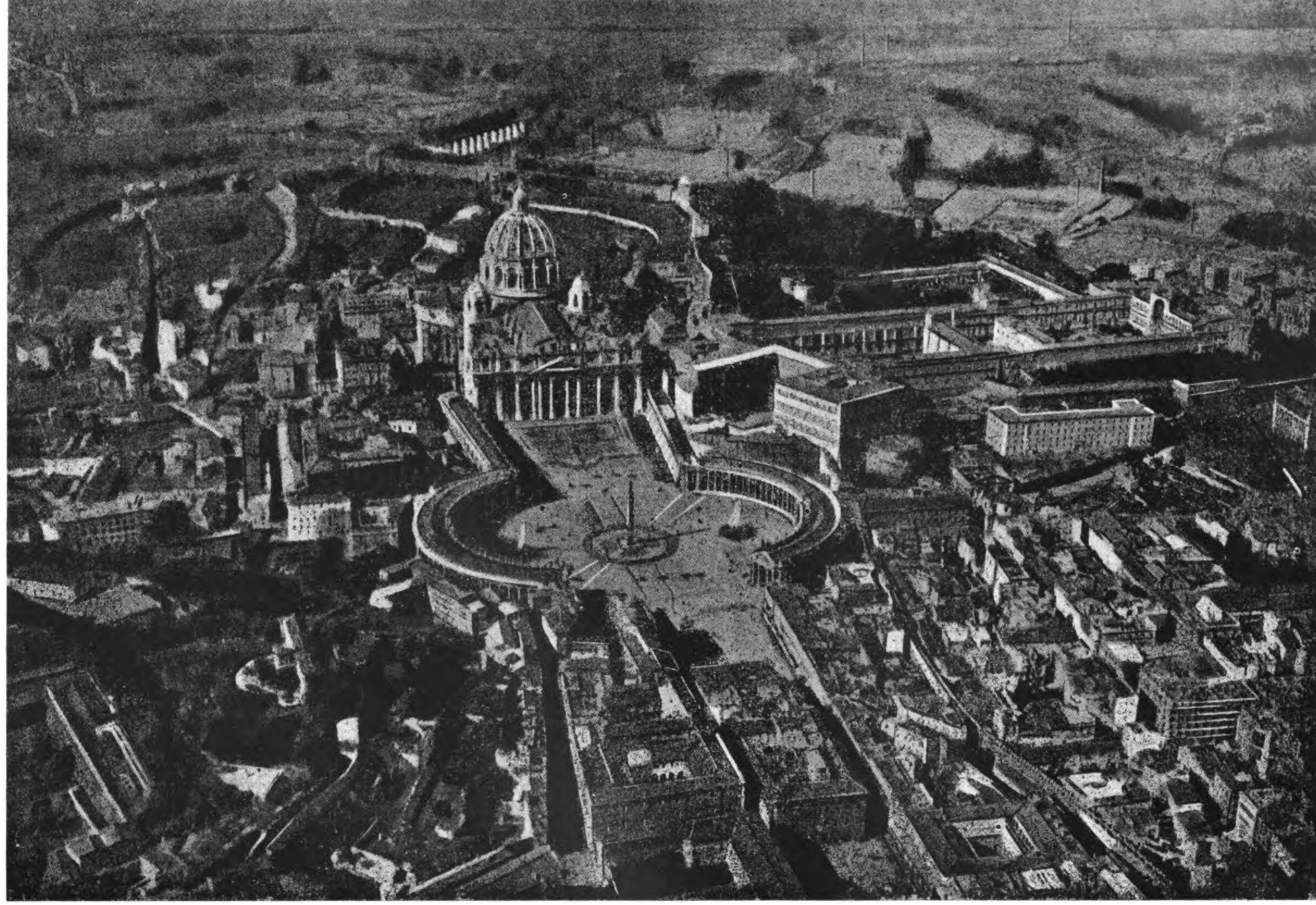


120. ROMA — INTERNO DELLA BASILICA DI S. PIETRO IN VATICANO
COLLE DECORAZIONI DEL BERNINI ED IL SUO CIBORIO DI BRONZO ALL'ALTAR MAGGIORE.

Nota alla veduta panoramica della pagina seguente:

È la riproduzione di una veduta dell'Illustrazione italiana (Milano, Fratelli Treves), presa da una fotografia eseguita in pallone aerostatico a 500 metri di altezza dalla sezione fotografica del Genio militare.

Qui al basso, il Borgo che termina più sopra colla piazza Rusticucci. Al disopra si svolge il portico elittico del Bernini, che va a fiancheggiare la gradinata della Basilica di s. Pietro in Vaticano. Nel mezzo di questa piazza di s. Pietro, l'obelisco egiziano e le due fontane (quella di destra è riprodotta nella figura 119 a pagina 139). In fondo, la grande basilica di s. Pietro colla sua facciata di Carlo Maderna, il corpo anteriore prolungato dallo stesso trasformando la croce greca progettata da Bramante in croce latina, due cupole minori (Bramante ne aveva progettate quattro) e la grande immensa cupola, ideata emisferica da Bramante, eseguita ovoidale da Michelangelo. A destra il complesso dei palazzi vaticani: anzitutto il cortile di s. Damaso, costruito da Bramante, e colle logge dipinte da Raffaello, allievi ed aiuti; poi il lunghissimo cortile di Belvedere pur di Bramante ma tagliato in seguito in tre parti dai bracci trasversali della Biblioteca e del Museo vaticani. Dietro a questo grande cortile, i giardini vaticani.



121. VEDUTA PANORAMICA DELLA PIAZZA DI S. PIETRO E DEI PALAZZI VATICANI.
(LEGGASI LA NOTA NELLA PAGINA PRECEDENTE).



122. ROMA — LA CHIESA DI S. CARLO ALLE QUATTRO FONTANE DEL BORROMINI (1640-1649).
FRANCESCO BORROMINI, DI BISSONE SUL LAGO DI LUGANO, VISSE DAL 1599 AL 1667.
(Fot. Alinari).

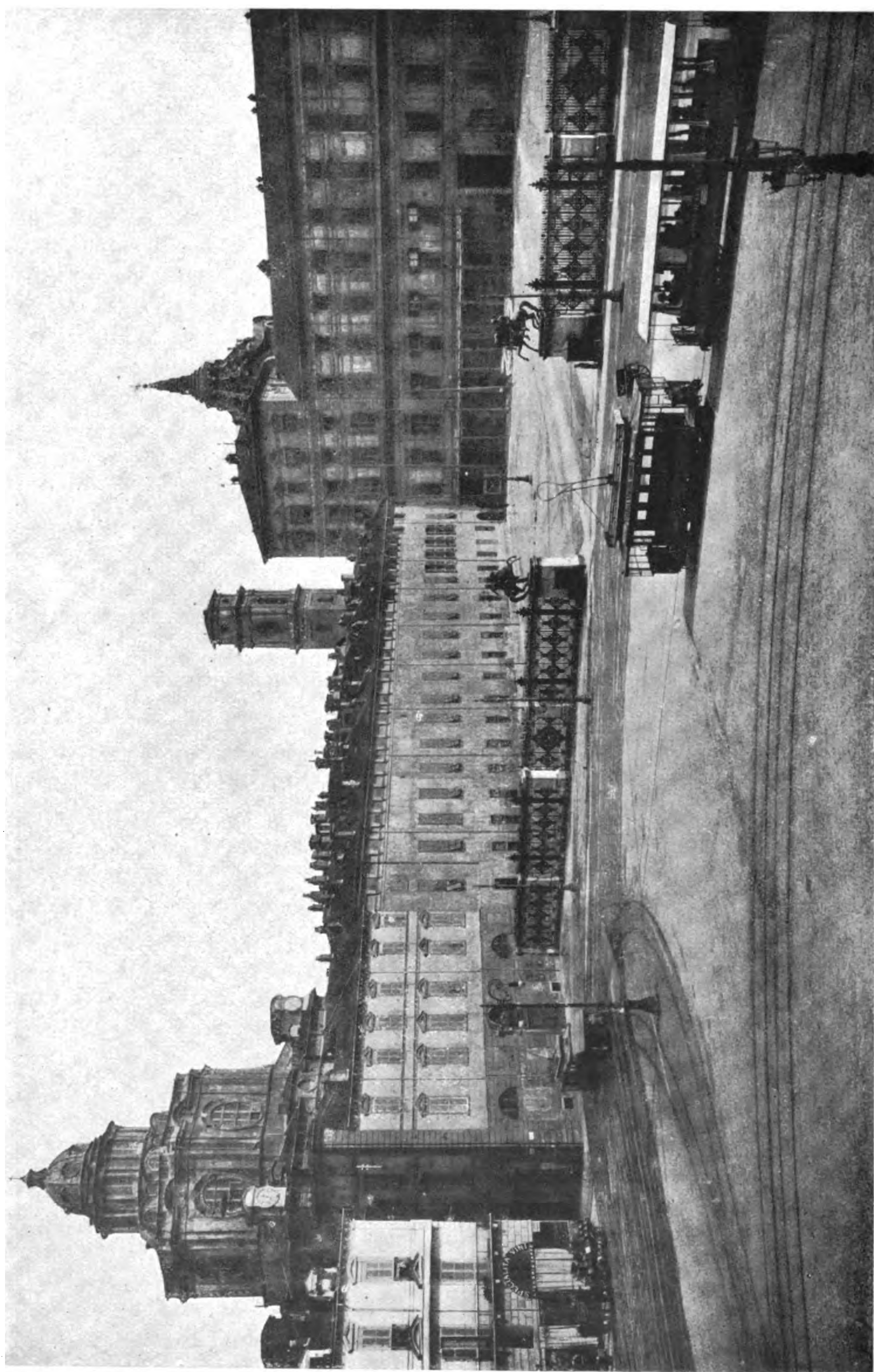
Nel campo della architettura e della sua decorazione plastica, il Bernini ebbe un emulo nel Borromini.

A Bissone, fra le vecchie case che fronteggiano la riva del lago di Lugano, si addita quella ove nacque Francesco Borromini e probabilmente sono suoi i due camini dalle grandi decorazioni in stucco, uno in una camera a pianterreno, l'altro al piano superiore. Egli non aveva che nove anni quando suo padre, che era architetto, lo mandò a Milano ad imparare la scultura e probabilmente anche la modellazione decorativa in stucco. Vi si trattenne sette anni e poi andò a Roma, ove trovò modo di allogarsi presso un compaesano che lavorava in s. Pietro. Sotto di lui attese alla scultura in marmo ed in pietra ma l'architetto Carlo Maderna, suo parente, s'accorse che il giovinotto studiava con viva passione l'architettura della grande Basilica e disegnava anche di notte. Gli prese a voler bene e lo istradò in quella grande arte e poi se lo associò. Senonchè, alla morte del Maderna essendo subentrato nella direzione dei lavori a san Pietro il Bernini, fra di loro non tardarono a sorgere malintesi ed il Borromini si allontanò. Fu sua fortuna ma pur anche l'origine della sua sventura. Si diede a grandi creazioni architettoniche nelle quali lasciò libero corso alla sua sbrigliata ed audace fantasia. Il Milizia di Oria sul lago di Lugano, che visse nel Settecento quando l'architettura era ritornata al culto del classico, lo dichiarò « *uno dei primi uomini del suo secolo per la elevatezza del suo ingegno ed uno degli ultimi per l'uso ridicolo che ne ha fatto... Si conosce però anche nelle sue maggiori stranezze un certo non so che di grande, di armonioso, di scelto, che fa conoscere il suo sublime talento* ». La sua chiesa di san Carlo alle quattro fontane, in Roma (fig. 122), una delle sue prime creazioni caratteristiche, ci presenta già la sua passione per le linee curve: sono convesse, concave ed ondulate nella facciata, nel campanile e nella cupola; il frontone della facciata si trasforma in un quadro ovale portato da due Angioli. A tutto il complesso poi della sua chiesa volle dare il volume di uno dei grandi piloni che sorreggono la gran cupola di s. Pietro in Vaticano.

Inorgoglito dalle proprie creazioni, conservando forse rancore dei dissensi avuti col Bernini, egli si atteggiò a suo competitore e poi a rivale, e si perdette nella invidia. La sua fissazione raggiunse il colmo quando fu dato al Bernini da condurre un edificio, di cui egli aveva fornito il disegno. Per distogliere il suo pensiero da tanta amarezza volle rivedere la sua Lombardia. Fu invano. Di ritorno, lo colse quel grave malessere che oggi si chiamerebbe nevrastenia.

Il Pasqui, nelle sue vite, narra la pietosa di lui fine: « I medici ordinarono il riposo, la calma, gli si togliesse ogni occasione d'applicare. In una calda giornata d'agosto sul far della sera, asmatico, si era gettato sul letto e dormito non aveva ancor un'ora. Destatosi, chiamò il servidore e gli chiese il lume e da scrivere. Dicendogli il servidore che ciò gli era proibito da' medici e dal nipote, si rimise a letto ritornò alle smanie « *che fo io più in questa cruda ed execrabil vita?* » e furibondo alzatosi corse a prendere una spada, che per sua sventura stava ivi sovra un desco e rivolto al pavimento il pomo senz'altro dire, o riflettere, si lasciò barbaramente cader sopra la punta e miseramente si trapassò da banda a banda all'insù verso la schiena ».

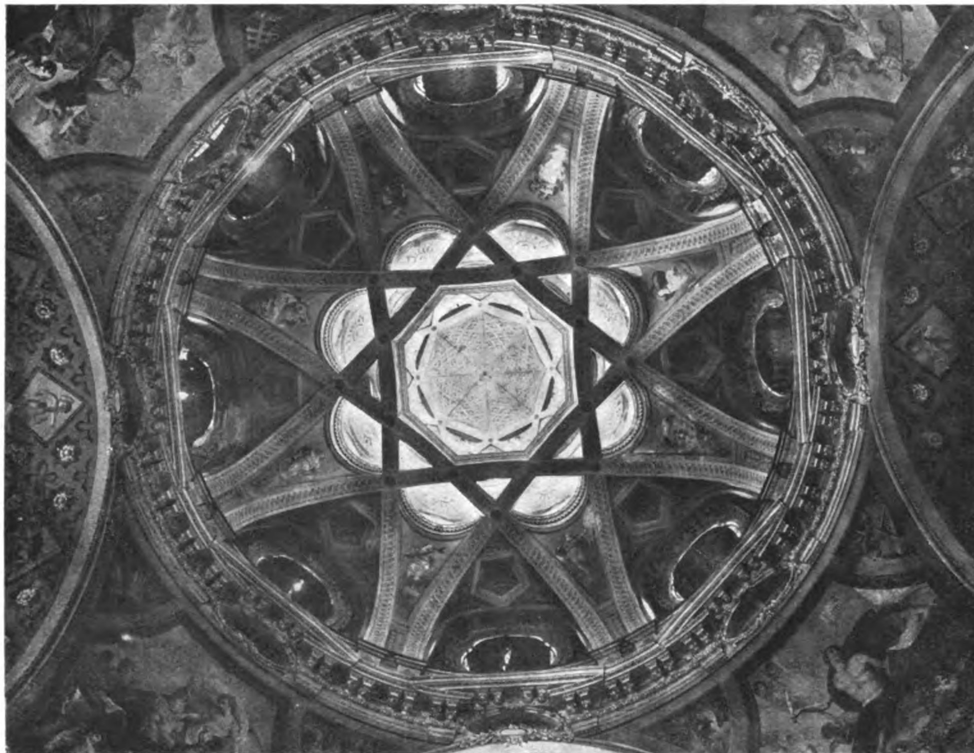
Il culto del Borromini per le linee curve spinto alla bizzarria fu il portato di quel tempo e lo praticò con maggior ardore ancora un artista pienamente equilibrato



123. TORINO — PIAZZA CASTELLO ED IL PALAZZO REALE (1).

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

(1) A sinistra la cupola della chiesa di s. Lorenzo del Guarini (1666-1687) e verso destra quella della cappella della Sindone dello stesso. Il padre Guarino Guarini visse dal 1624 al 1683.



124. TORINO — INTERNO DELLA CUPOLA DELLA CHIESA DI S. LORENZO DEL GUARINI.

ed assennato: il padre Guarino Guarini di Modena. Più giovane del Borromini un quarto di secolo, essendo andato a Roma pel suo noviziato nell' Ordine dei Teatini, avrà probabilmente veduto sorgere qualcuna delle di lui opere. Di ritorno a Modena, il Guarini cominciò ad occuparsi praticamente di architettura, poi cominciò a peregrinare a Parma, a Messina, Vicenza, Praga, Parigi, Lisbona e Torino. Ora, si può dire che egli compì la prima trasformazione monumentale di Torino. La chiesa di s. Lorenzo, all'esterno non è visibile che per la sua cupola ed il tamburo che la regge, complesso di linee e di forme borrominiane (fig. 123). L'originalità maggiore è nell' interno: un catafalco poligonale stupefacente di sporgenze e di rientranze, di archi spezzati e di frammenti di archi deposti gli uni sugli altri come un castello di carte, con piccole cupole e lanterne che mandano nelle cappelle una luce misteriosa, mentre dall'alto la luce piove da un'altra armatura ancor più strana e che costituisce la cupola (fig. 124). — Assai originale è pure la cappella della Santa Sindone del palazzo reale; anche questa è visibile soltanto all'esterno e mi pare il risultato delle impressioni rimastegli della sua andata a Praga. — Fra le molte altre creazioni del Guarini a Torino, ricorderò il palazzo Carignano, la cui facciata è a linee ondulate originalmente disposte. La grande convessità di mezzo, venendo a costituire la parte centrale e più saliente dell'edificio ossia la vera facciata, avrebbe presentato forma ed aspetto sgradevoli; il Guarini con un tratto di genio ha risolto la difficoltà aprendo sul portale una gran nicchia a balconata. Il palazzo è tutto in laterizio ed in terracotta sono pure le sue decorazioni barocche.

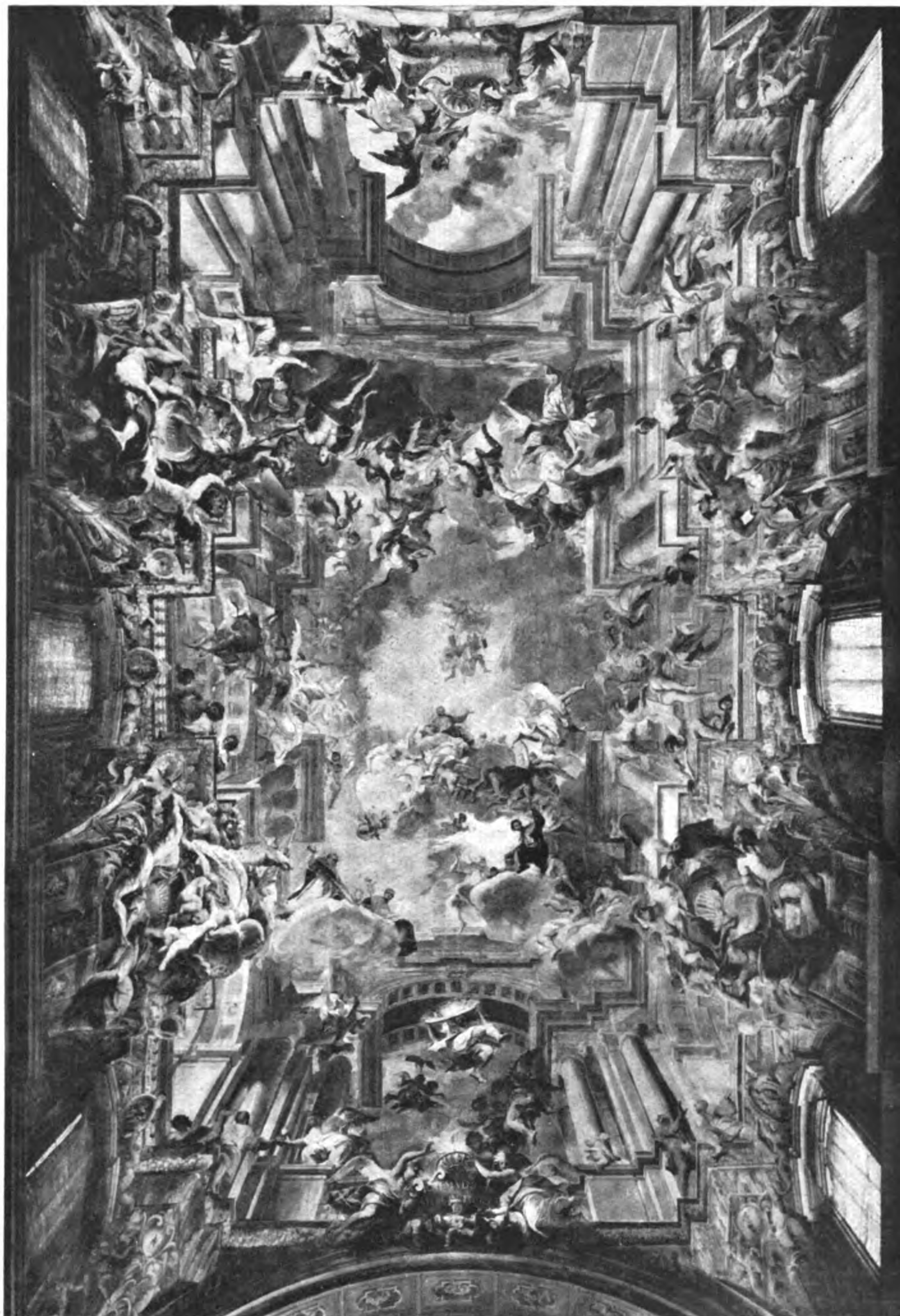
La decorazione architettonica conseguita mediante la pittura, in questo periodo di tempo, non solo seguì ma oltrepassò la grande facoltà di immaginazione e l'ardimento della stessa architettura. L'opera capitale, più straordinaria in questo campo, è l'immenso affresco del padre Pozzo nella vòlta della chiesa di s. Ignazio (fig. 125).

Andrea Pozzo era nato a Trento da padre di origine milanese e di vent'anni venne in Lombardia condottovi da un pittore comasco, al quale fu di aiuto. In Milano frequentò l'Accademia di Belle Arti istituita dal card. Federico Borromeo presso la sua Biblioteca Ambrosiana. Senza abbandonare lo studio della pittura, il Pozzo entrò nell'Ordine dei Gesuiti, la cui sede era nel palazzo contiguo alla chiesa di san Fedele. Ho ricordato lo spirito teatrale del Seicento, ebbene questo spirito era penetrato anche nel culto religioso; tra altro, si usava assai in occasione di grandi solennità religiose, di trasformare il fondo delle chiese, anche l'altar maggiore, mediante una vera decorazione scenografica col concorso del macchinario e della pittura e con grandi effetti di prospettiva. Fu precisamente nel creare nella chiesa di s. Fedele una di queste decorazioni in occasione della canonizzazione di Francesco Saverio, che il giovane padre escì d'un tratto dalla oscurità alla celebrità. Fu tosto chiamato dai padri di Mondovì a dipingere l'immensa cupola della loro chiesa; allora, anche la Corte di Torino lo volle e gli affidò la pittura della chiesa dei Gesuiti. Fu però presto costretto a lasciare il convento di Milano per la Casa principale di Roma e là, avendo creato un *teatro sacro* col soggetto delle nozze di Cana, si acquistò tanta ammirazione che ebbe poi l'incarico di dipingere la vòlta della chiesa di s. Ignazio, dell'Ordine stesso dei Gesuiti.

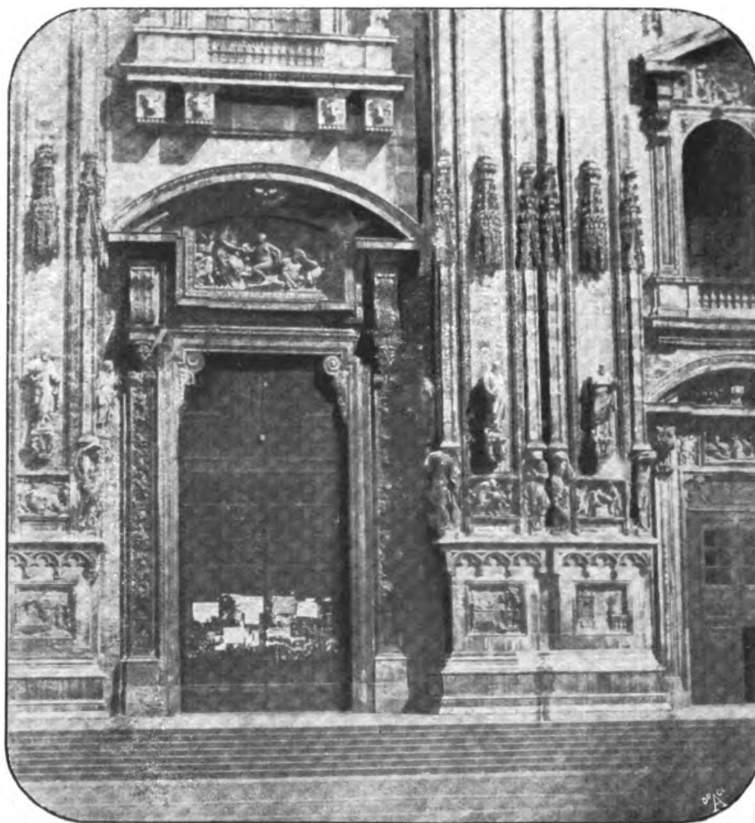
In questa vòlta (predetta fig. 125) abbiamo l'illusione che le pareti si prolungano, salgono con splendida architettura barocca di colonne, arcate bizzarre, nicchie, balconate, trabeazioni spezzate; la cosa la più fantastica che si possa immaginare e che lassù, in alto, in alto, lascia una pur finta apertura che pare grande quanto l'interno della chiesa stessa e donde appare il Cielo. Ma tutto questo fantastico accatastamento architettonico si regge, risponde alla perfezione alle regole dell'architettura, della costruzione e della prospettiva. Non basta; è tutto popolato di Angioli adulti bellissimi, di Santi, di figure allegoriche, e le figure che son più alto non si sono arrampicate ma, o son state portate dalle proprie ali, o dalle nubi; finalmente più in alto ancora, nel cielo trasparente e luminoso appare l'ascensione in gloria di s. Ignazio.

Quando a pagina 118 diedi (fig. 103) la riproduzione di una parte della decorazione interna di s. Paolo in Milano, sapevo di presentare un'opera non perfetta, ma soltanto un tentativo: e quando Andrea Pozzo stette a Milano chissà quante volte l'avrà contemplata. Così questa decorazione sarà stata probabilmente il punto di partenza per la creazione della pittura della vòlta di s. Ignazio, nella quale troviamo pure l'impressione evidente delle cupole del Correggio e dello spirito inventivo del Bernini, del Borromini e del Guarini. I grandi capolavori sono difatti la sintesi di altre opere iniziali: sta all'artista il saper trasformare tale sintesi in una creazione nuova.

In una mia recente gita a Roma, ritornai a contemplare la creazione del padre Pozzo, ma pur troppo l'effetto non ne è più così caldo, avvampante come prima. È stato rifatto il pavimento intero della chiesa ed il riflesso vibrante del marmo è terribilmente dannoso per l'effetto del capolavoro del padre Pozzo.



125. ROMA — LA VÒLTA DIPINTA DAL PADRE POZZO NELLA CHIESA DI S. IGNAZIO.
IL PADRE ANDREA POZZO, DI TRENTO, VISSE DAL 1642 AL 1709. (Fot. Alinari).

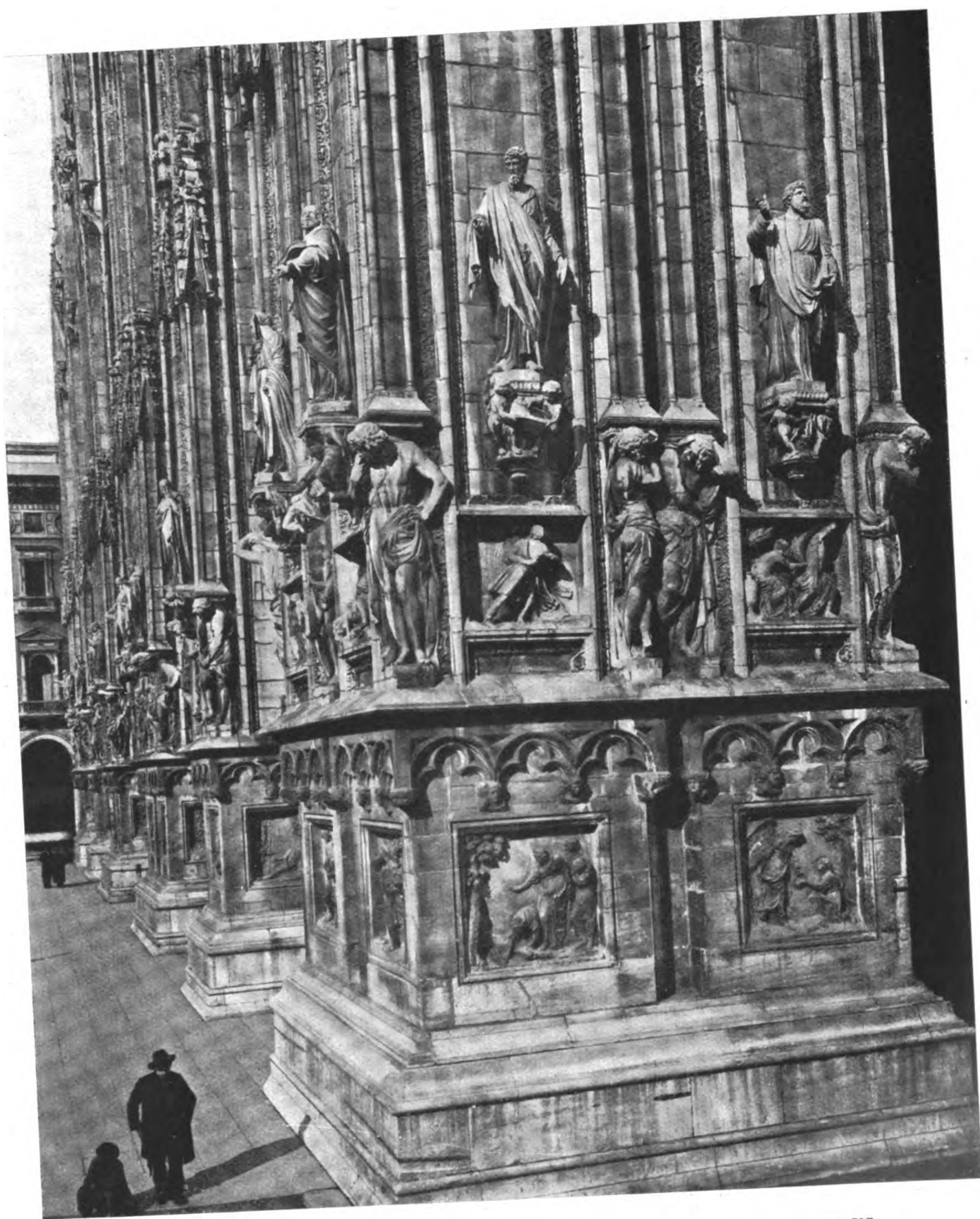


126. MILANO — LA PORTA MAGGIORE DELLA FACCIATA DEL DUOMO.

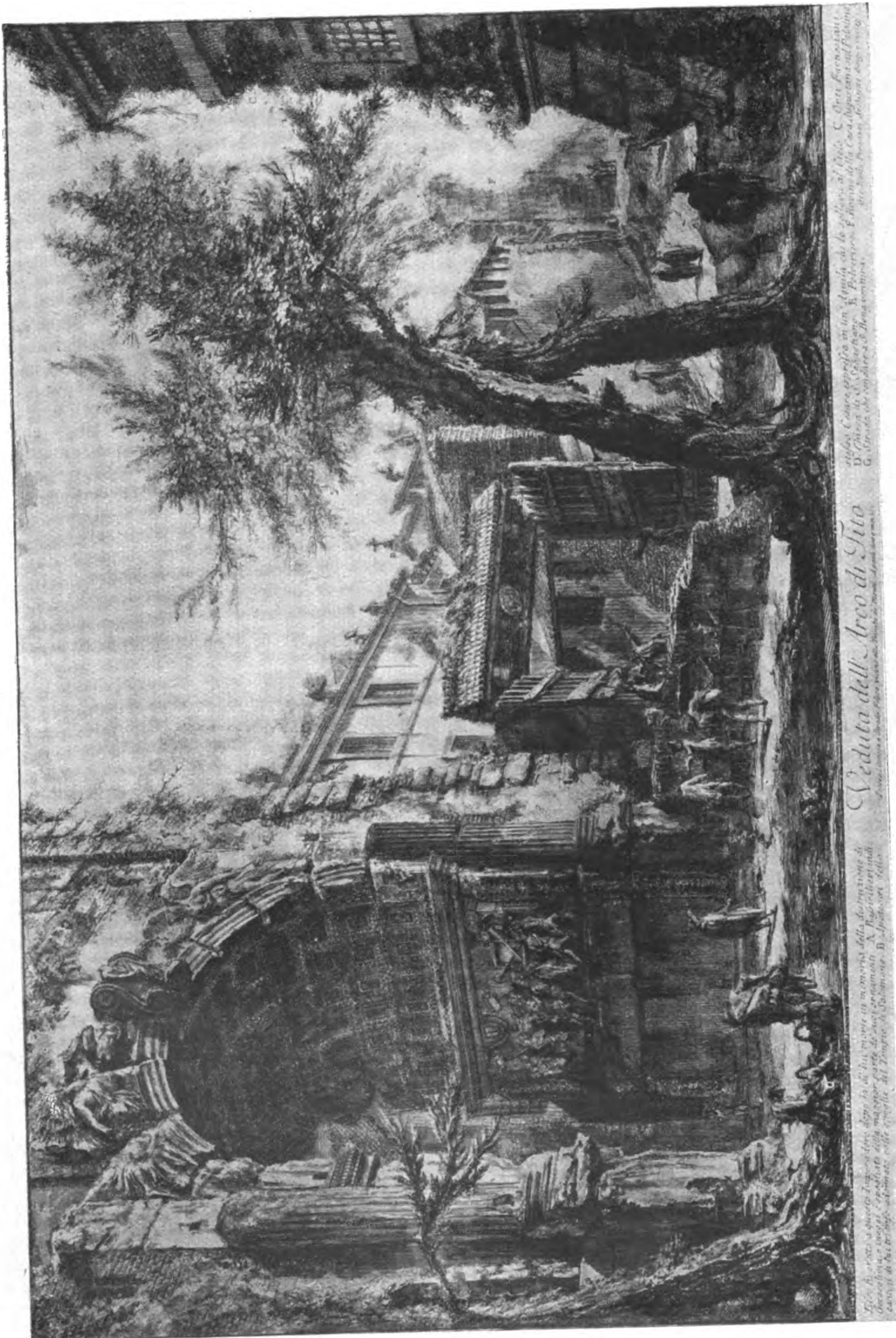
Anche la plastica, la grande scultura, nel Seicento ha creato una colossale e magnifica opera decorativa: tutta la parte inferiore del Duomo di Milano, le sue potenti cinque porte (esempio nella fig. 126) coi loro formosi bassirilievi istoriati, e gli splendidi ed immaginosi ornati; i contrafforti ed i pilastri con basamenti pur istoriati e popolati di statue di Santi solenni ed entusiasti, e di agitate cariatidi. È un mondo creato dalla più audace immaginazione (fig. 127), straordinariamente animato, di effetto stupefacente massime quando il sole dardeggia in pieno meriggio!

Le porte create dal Pellegrini, ebbero dal Ricchini la loro forma definitivamente barocca; il Cerano architetto, plasticatore e pittore diede i cartoni per i bassirilievi dei timpani nei frontoni, che furono scolpiti da Gaspare Vismara, Carlo Biffi e Pietro Lasagni; alle parti ornamentali attesero gli scultori G. G. Bono e Andrea Castelli.

Negli scritti venticinque e più anni or sono sulla facciata di questo Duomo ed oggi ancora di alcuni critici, si trovano lodi a Carlo Buzzi che nei contrafforti della stessa volle ritornare allo stile *del Duomo;* all'incontro, pur elogiando le porte e finestre del Pellegrini e le decorazioni barocche delle porte, si lamenta che lo stile non concordi affatto. In questo frattempo gli studi artistici sono progrediti ed oggi si osserva da parecchi che: i contrafforti del Buzzi sono di un gotico barocco tutt'altro che in concordanza collo stile del Duomo e si elogia invece quanto mai l'opera del Pellegrini e dei decoratori che gli tennero dietro, i quali tutti fecero, non solo opera magnifica, ma sincera; ebbero cioè il merito di fare lo stile del proprio tempo e non l'imitazione di uno stile di tempo trascorso e che più non torna.

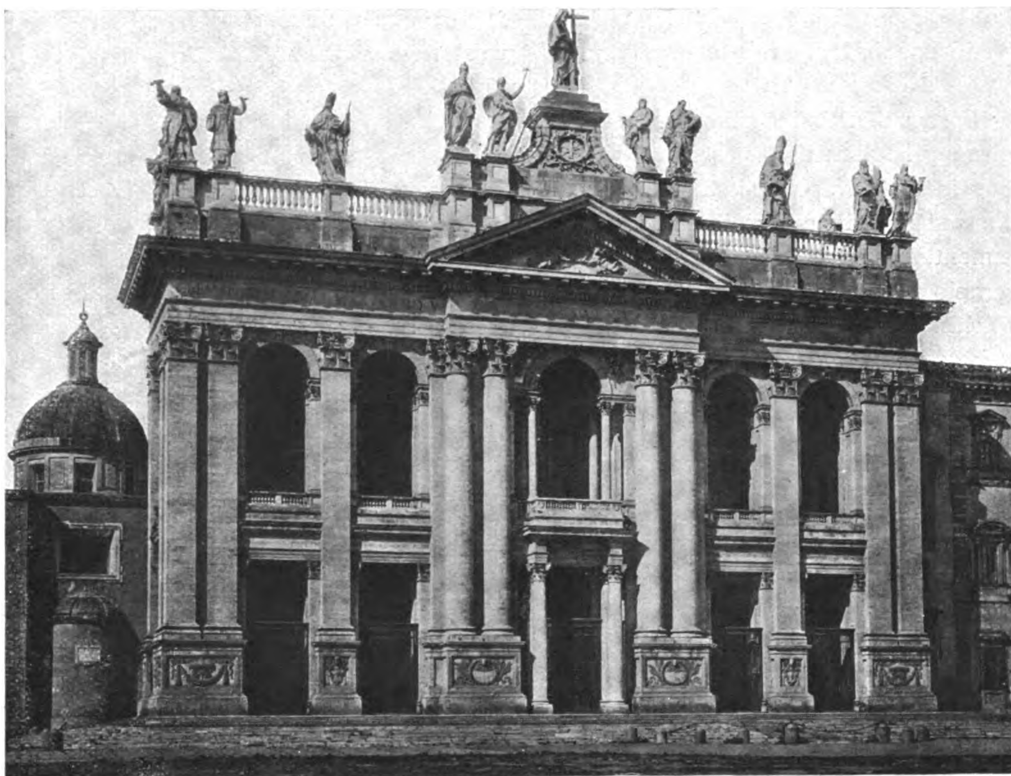


127. MILANO — PARTE INFERIORE SECENTESCA NELLA FACCIATA DEL DUOMO, VISTA DI SCORCIO.



128. G. B. PIRANESI — ARCO DI TITO (ACQUAFORTE) (1).

(1) G. B. Piranesi n. in Venezia nel 1720, m. a Roma nel 1778.



129. ROMA — FACCIATA DELLA BASILICA DI S. GIOVANNI IN LATERANO DI ALESSANDRO GALILEI (1).

NEL SETTECENTO.

Come un gran fiume che, al fine del suo corso, sboccando impetuosamente nel mare, continua a correre ancora per lungo tratto e finalmente si calma, e poco per volta si perde nel mare, così la splendida vitalità artistica del Rinascimento italiano, e massime la sua architettura, che si era protratta magnificamente nella seconda metà del Cinquecento e durante buona parte del Seicento, poi aveva cominciato ad illanguidire, all' aprirsi del Settecento era cessata del tutto ma con essa anche la fantasia. Una reazione si era pur manifestata nello spirito e nel gusto della società. « Il pubblico, come scrisse Antonio Fradeletto, finì col sentirsi sazio di sbrigliate « fantasie.... vagheggiando un' arte più classicamente castigata, cioè voluta e cre- « duta tale; .... in alcune opere di artisti si vedevano segni di identiche aspira- « zioni ; nell' architettura vediamo le linee classiche aprirsi la strada e prevalere poco « a poco. La tradizione, la cultura letteraria, le Accademie si univano per dare al-

(1) Alessandro Galilei fiorentino visse dal 1691 al 1737, la sua facciata di s. Giovanni in Laterano è del 1734.

« l'artefice un eguale consiglio come guida e freno alle intemperanze, correttivo a « tutti gli errori, unica via che promettesse una gloria non mentita, esse gli additavano concordemente: la disciplina del pensiero antico ».

Parecchi artisti concorsero efficacemente nella spinta al ritorno al culto dell'arte antica: più di tutti il veneziano Giovanni Battista Piranesi, il quale, dopo di aver peregrinato a Napoli, si stabilì a Roma. Disegnatore, incisore, architetto e scenografo, colle sue grandi, colossali, innumerevoli incisioni all'acquaforte, egli magnificò pittoricamente lo splendore dell' architettura e della decorazione architettonica romana (esempio nella fig. 128). Egli stesso, dopo di aver pubblicato quattro volumi in folio di *antichità romane*, vi fece seguire quello grande di quaranta tavole *De Romanorum magnificentia et architectura*. Agirono pure con grande efficacia i quadri del piacentino Panini, del lucchese Pompeo Battoni, del boemo Raffaele Mengs ed altri ancora, stabiliti a Roma. Le scoperte delle antiche città di Ercolano (1719), di Pompei (1748) e di Velleia (1747, 1760) infiammarono vieppiù le menti nel ritorno al classico, auspici gli eruditi. A questo punto accade di domandare a noi stessi, come mai con tanto studio ed appassionata imitazione dell' antico sia riapparsa una architettura sapiente ma fredda, convenzionale, mentre nel Quattrocento ne era scaturita un' arte così nuova, pittoresca, nobile ed elegante ad un tempo? La risposta è semplice. Nel Quattrocento, l'imitatrice dell'antico, fu una società piena di vita, nello splendido ascendere del Rinascimento; nel Settecento la società italiana era oramai esaurita, sfibrata; e, ripeto ancor una volta, non poteva produrre che artisti congeneri. Nel Quattrocento adunque un' arte nuova; nel Settecento soltanto una diligente imitazione.

Non fecero difetto tuttavia artisti capaci di opere grandiose e solenni, che specialmente in Roma innalzarono edifici ragguardevoli, come ad es. Alessandro Galilei la sua facciata di s. Giovanni laterano di maestosa struttura (fig. 129); in una semplice scalinata, Specchi e De Sanctis, nel congiungere la piazza di Spagna alla chiesa della Trinità dei Monti, fecero opera romanamente grandiosa; Nicolò Salvi seppe magnificamente svolgere il progetto del Bernini per la fontana di Trevi (delle cui sculture di Pietro Bracci ci siamo già interessati l'anno scorso), pur affermando lo spirito neoclassico nella piena regolarità delle linee e delle forme architettoniche (fig. 130).

A Torino venne a completare la trasformazione architettonica iniziata dal Guarini, il messinese Filippo Juvara, chiamatovi da re Vittorio Amedeo II. La mattina dell' 8 settembre 1706, sull'altura di Superga che domina Torino, Vittorio Amedeo II ed il suo cugino il principe Eugenio erano saliti a studiare le posizioni dell' esercito francese che assediava la città; determinarono il loro piano di battaglia e Vittorio Amedeo si trattenne a pregare in un piccolo e modesto oratorio che era lassù, facendo voto di erigervi al posto una sontuosa Basilica. Dopo la vittoria che salvò per la seconda volta in pochi giorni la città ed il regno sabaudo, sorse la grande Basilica che avvolse in un angolo la vecchia cappelletta. Sorse per opera del Juvara che ideò un corpo concentrico (nell'interno a croce greca) riallacciato sul dinanzi con una imitazione del portico del Panteon di Agrippa e dominato da tamburo, cupola e lanterna ad imitazione del s. Pietro di Roma. Nonostante la promiscuità dei modelli e dello stile siciliano secentista dei due campanili, la maestà della massa intera, compreso il palazzo



130. ROMA — FONTANA DI TREVI, SVOLTA DA UNO SCHIZZO ARCHITETTONICO DEL BERNINI, FRA GLI ANNI 1735 E 1175 DALL'ARCHITETTO NICOLÒ SALVI.

di residenza, si afferma maestosa e solenne. Il suo profilo si delinea superbamente sul cielo anche da lontano; è il magnifico faro di Torino (fig. 132).

L'immaginazione inventiva, le abili risorse ispirarono il Juvara in altre belle creazioni. Nella aggiunta anteriore al castello di Piazza Castello, detto palazzo Madama, egli creò la facciata ed il monumentale e pittoresco scalone che conduce all'aula che fu sede del Senato prima subalpino, poi italiano, dal 1848 al 1865.



131. TORINO — SCALONE DEL JUVARA A PALAZZO MADAMA (1718).
FILIPPO JUVARA NACQUE A MESSINA NEL 1685, MORÌ A MADRID NEL 1735.



132. TORINO (DINTORNI) — BASILICA DI SUPERGA DEL JUVARA (1717-1731).

A Caserta, a dieci chilometri dall'antica Capua e trentatre da Napoli, sorge la creazione più vasta del Settecento in tutta Italia, la più ammirata per uno splendido scalone e celebre per i giochi d'acqua dei suoi giardini, animati da statue vibranti di vita: *la reggia di Caserta*, creata da Carlo III di Borbone, coll'opera di Luigi Vanvitelli.

Luigi Vanvitelli era figlio di un pittore oriundo olandese (Van Wittel), stabilito a Roma, creatore di quadrettini di paesaggi fantastici con rovine e popolati di figurine. Ciò ci spiega l'eredità inventiva del figlio che si dedicò alla architettura e lavorava in s. Pietro, quando fu chiamato da Carlo III di Borbone per l'impresa della Reggia di Caserta. Questa doveva poi essere il « punto capitale » di una nuova città, di cui lo stesso Vanvitelli immaginò il progetto ma che poi non sorse, Carlo III essendo in seguito passato a re di Spagna.

Il palazzo è un immenso rettangolo suddiviso in due gruppi di quattro cortili ciascuno, costituiti da altrettanti corpi di fabbrica riuniti; questi due gruppi sono



133. LA REGGIA DI CASERTA FONDATA DA CARLO III DI BORBONE E PRINCIPIATA NEL 1752.
CREAZIONE DELL'ARCHITETTO LUIGI VANVITELLI, VISSUTO DAL 1700 AL 1773 (1).

(1) Quando nel 1759, Carlo III passò a re di Spagna, il palazzo era giunto al primo grande piano superiore degli appartamenti reali; suo figlio Ferdinando II fece proseguire ed ultimare quest'opera colossale.

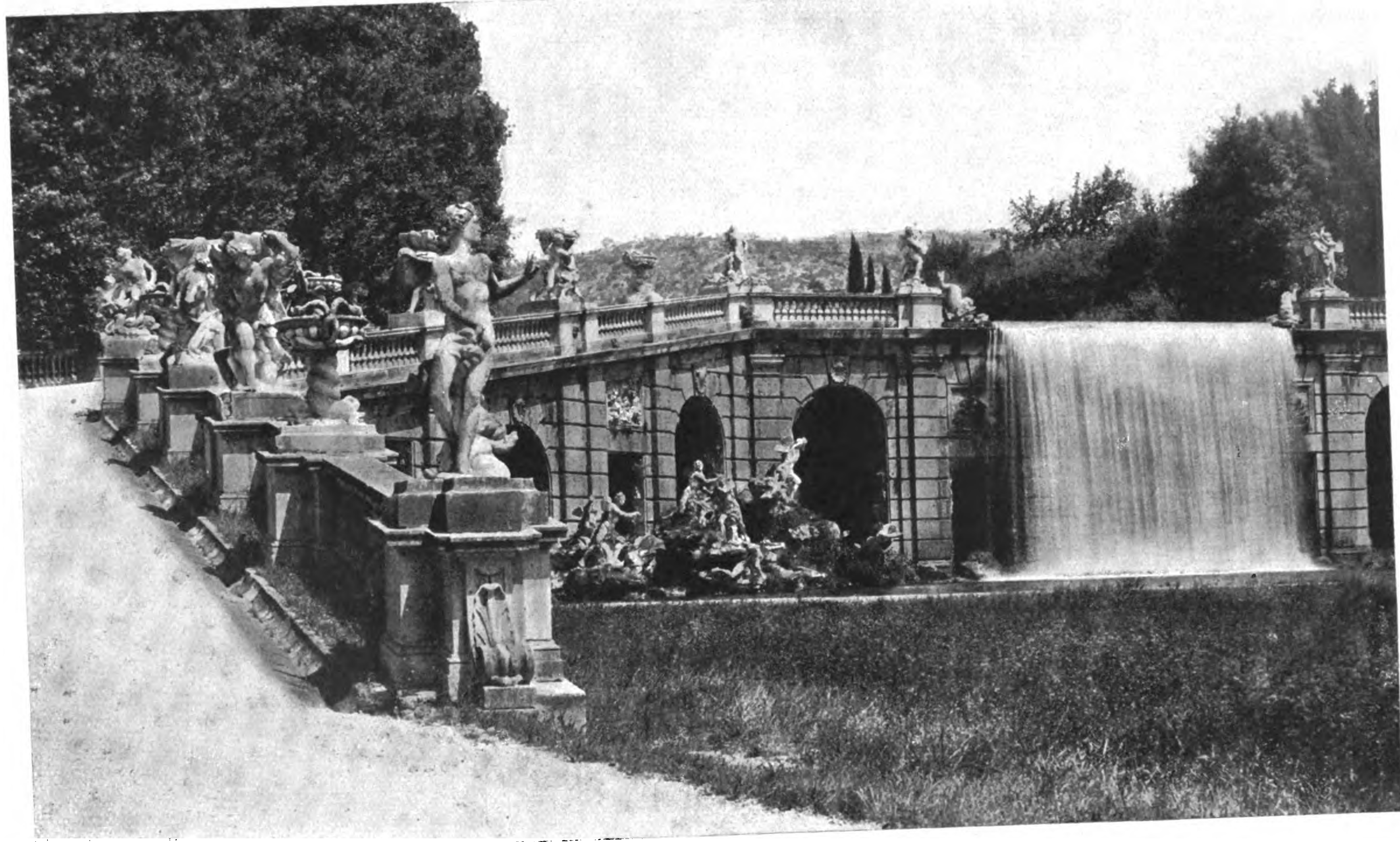
Per le grandi cascate ed i giochi d'acqua del parco occorreva una immensa massa d'acqua; furono rintracciate sorgenti anche lontane e mediante apposite condutture convogliate sino al parco.



134. LO SCALONE DELLA REGGIA DI CASERTA DEL VANVITELLI.

separati da un lungo vestibolo disposto nell'asse di fronte. La lunghissima facciata (fig. 133) di vero stile neoclassico è rivolta a mezzogiorno, in faccia al viale che viene da Napoli, ed è di una grande luminosità di effetto anche nelle giornate senza sole. È lievemente animata da due corpi a colonne corinzie di poca sporgenza e nel mezzo da un corpo pur poco sporgente, a colonne e gran nicchia centrale a poggiolo, nel piano superiore. È sotto a questa nicchia che si apre il portone principale d'ingresso che introduce nel vestibolo, cui fanno seguito un primo ottagono dal quale si vedono a destra e sinistra i primi due cortili, poi il secondo ottagono più vasto e dal quale si apre a destra lo scalone. La figura 134 è cavata da una fotografia presa dal primo ripiano, cioè dopo di aver superato la prima rampa sotto lo sguardo minaccioso dei due leoni di marmo che pare stiano a guardia. Da questo punto noi vediamo le due rampe laterali che salgono a destra e sinistra sino al successivo ripiano superiore, ossia al vestibolo del primo piano. L'effetto, già lieto, festoso, per la gran luce e per la chiarezza e lucentezza dei marmi bianchi e colorati, è straordinariamente teatrale, scenico ed altresì imponente e solenne. Ci saremmo aspettati di trovare questa strepitosa invenzione in una pittura ad affresco di una gran parete, in un acquarello per scena da teatro; invece abbiamo la realtà! Archimede diceva: datemi una leva e solleverò cielo e terra; per gli artisti, specialmente per gli architetti di genio, la leva sta nelle ordinazioni dei potenti: nel Medio Evo: i Comuni; nel Rinascimento e nei tempi moderni: Pontefici, Sovrani, Principi ecc. La cappella di questa reggia sarà di architettura sapiente ma ricorda troppo quella di Versailles. Le interminabili file di immensi e noiosi saloni ci fanno stupire, non si comprende come vi potessero vivere, dormire piacevolmente; fossero pure dei Sovrani e dei Principi, non eran di statura maggiore della normale. Scendiamo invece nel primo giardino, il vero parco immenso, svolto tutto in infinito rettangolo che sale, s'arrampica fin sulla collina di fondo, tutto a rovescio del giardino all'italiana che, partendo dal palazzo che stava in alto, scendeva fin giù al basso. Questo parco infinito, dopo un largo viale fiancheggiato di larghi spazi verdi e di siepi, è solcato per tutta la sua lunghezza ed altezza da una successione di vasche, fontane e cascate tutte in pendìo e su piani che sono di mano in mano a livello superiore uno all'altro. Tra una serie e l'altra di vasche e cascate e giochi d'acqua, sono rampe laterali, terrazzi di fronte, grotte, con tutta una popolazione di statue grandi al vero che formano il corteo di Eolo, di Cerere; or si raggruppano attorno a Venere ed Adone; or ci presentano Diana e le sue ninfe e la sventura di Atteone. Lavorarono a queste sculture Tommaso e Pietro Solari, Gaetano Salomone, Paolo Persico, Andrea Violani, Angiolo Brunello; fecero cose amabili graziose, di capriccio settecentesco, che paiono ingrandimenti al vero delle statuette di Capo di Monte. Sono animate di tanto brio e festosità in mezzo a quelle fontane, agli zampilli, alle cascate, che ci comunicano una vera gioia suggestiva. Chiude questo spettacolo, la cascata finale, composta di innumerevoli cascatelle successive che scendono spumeggiando dall'alto del colle, anzi del monte. Un vero spettacolo panoramico teatrale (fig. 135). La teatralità ha abbandonato le chiese, è passata nella vita dei Principi e della società.

Quella prorompente manifestazione di gioia, di gaudio, di vera felicità spettacolosa, passando nei saloni non ha però abbandonato le chiese quando attendeva a decorarle il veneziano Gian Battista Tiepolo. Egli difatti ne fu prodigo, tanto nelle vòlte e nei soffitti delle chiese, quanto nelle sale dei principi e dei fastosi signori.



135. CASERTA — NEL PARCO DELLA REGGIA: LA GRANDE CASCATA E LA STORIA DI DIANA ED ATTEONE.

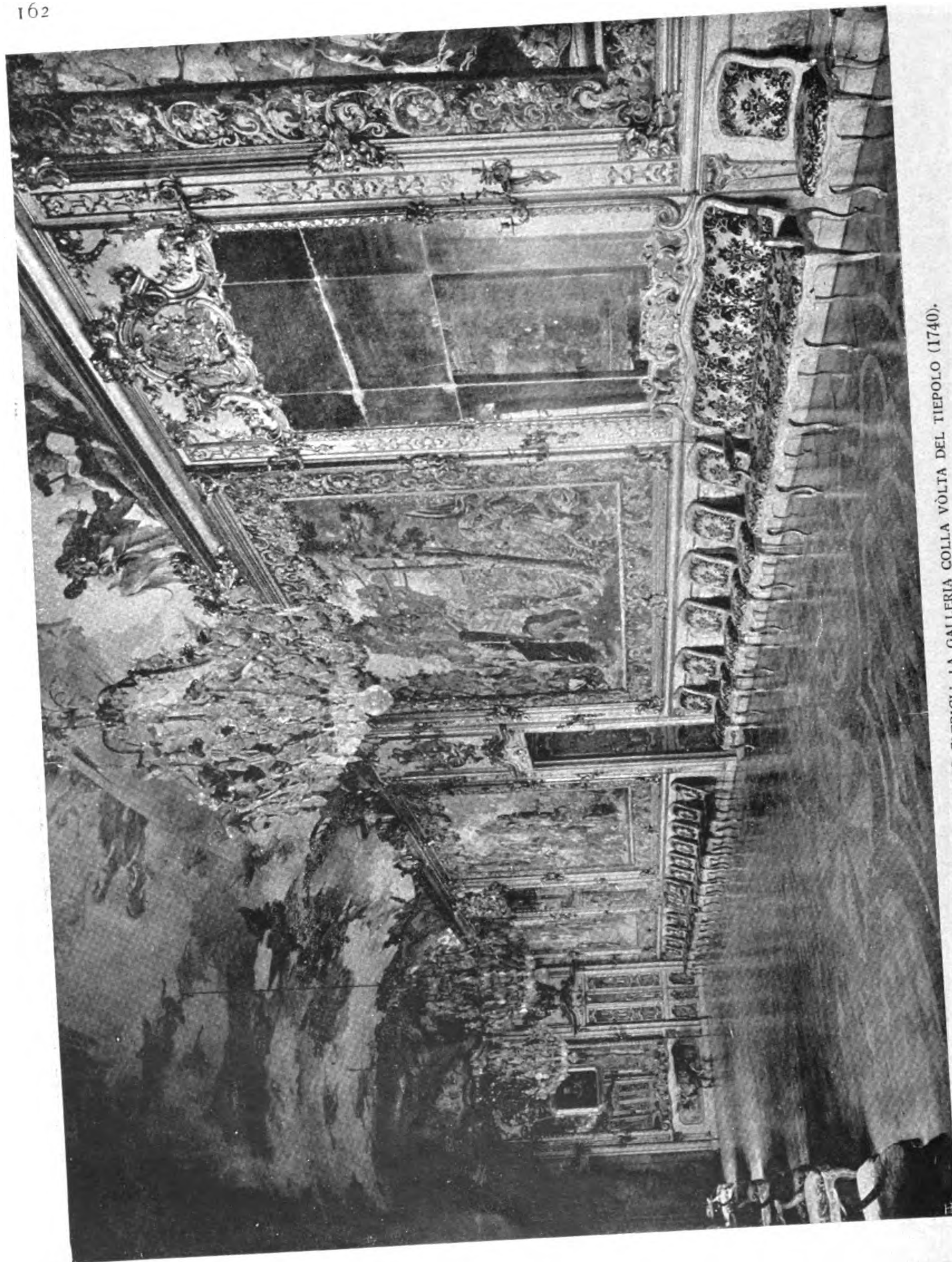
Quando a Venezia, anzi per tutta Italia, si seppe che una bomba lanciata su Venezia da un areoplano austriaco aveva distrutto completamente l'affresco dipinto dal Tiepolo nella chiesa degli Scalzi, un muto, amaro dolore, uno stringimento al cuore ci prostrò tutti quanti. Or son pochi anni, quando l'opera risplendeva nella sua bellezza (fig. 136), Pompeo Molmenti, nel suo ben degno volume sul grande maestro, l'aveva descritta, anch'egli inebriato di gioia nell'ammirare il capolavoro: « Appena nel cervello del « prodigo artefice maturava un concetto grandioso, un altro già ne spuntava, e quasi « contemporaneamente alle pitture del Carmine mise mano ad altre nella chiesa degli « Scalzi, già ornata dal suo ardito pennello. Dal 1743 al '44 fece nel soffitto, con slancio « impetuoso e prepotente fantasia, il Trasporto della Santa Casa di Loreto. Sul tetto « della mistica casa, trasportata in un volo impetuoso dagli Angeli, sta in piedi la « Vergine, in atteggiamento tranquillo, mentre in un angolo fuggono spaventate tra« valicando la cornice alcune figure simboleggianti le Eresie che contrastano e negano « i miracoli della Madonna. E in mezzo, ai lati, e sopra e sotto, angeli fra le nubi « con le gambe all'aria, figure dai movimenti arditi, girate e scorci audacissimi, un « tumulto di vita agitantesi in una dorata luminosa atmosfera. Di questa composizione « si conserva un bozzetto di rara bellezza nella raccolta dello scultore Dal Zotto di « Venezia ».

Pochi anni prima, nella sua quarta venuta in Lombardia[1], il Tiepolo aveva dipinto un immenso affresco di ventidue metri di lunghezza ed oltre cinque di larghezza nella vòlta del salone del palazzo Clerici in Milano. In quello stesso palazzo, prima di lui era stato il Piazzetta ed aveva dipinto un affresco nella vòlta dello scalone. È quindi agevole il confronto dello stile di ciascuno di essi. Nella allegoria del Piazzetta noi troviamo l'estro inventivo e lo spirito animato che destarono lo stile del Tiepolo; troviamo peraltro un chiaroscuro troppo plastico, mancante d'aria, ed un colorito denso, opaco, mancante alla sua volta di luminosità. Lo slancio, l'ardimento, l'aria, la luce vibrante, il colore smagliante ed uno sfrenato entusiasmo di gioia abbagliano in tutta l'immensa apparizione dipinta dal Tiepolo: il sorgere del sole preceduto da Mercurio al cospetto degli astri e della natura. È tutto l'Olimpo che saluta l'apparizione di Apollo e son le personificazioni, gli abitanti e gli animali caratteristici delle quattro parti del mondo che si destano e prosperano sotto i raggi fecondi. Occasione per prodigare magnifiche e procaci bellezze muliebri, costumi e panneggiamenti sfarzosi e smaglianti, elefanti, cammelli, scimmie, l'intero mondo. Qui, sempre a confronto colla maniera del Piazzetta appare anche chiaramente quella del Tiepolo ed uno dei suoi mezzi, delle sue *ficelles*, direbbero i Francesi, per raggiungere la piena brillantezza dei colori: l'uso delle tinte chiare incolori, d'un grigio caldo trasparente ma indefinibile sulle quali deponeva i toni vivaci e luminosi. Il salone in cui dipinse questa strepitosa creazione fantastica è ancora la *galleria* italiana, che già abbiamo trovato nel palazzo Farnese a Roma (subentrata ai grandi saloni quadrati o rettangolari) ed ancora in uso nel Settecento; magnifiche a Roma le gallerie dei palazzi Doria e Colonna. L'occasione è propizia per dare, come saggio, questa del palazzo Clerici (fig. 137) coi suoi intagli dorati, i suoi arazzi di Bruxelles, ed i lampadari di Murano. Nel complesso, era lo stile rocaille del tempo di Luigi XV penetrato in Italia e diffusosi sino

(1) Nel 1731 a Milano (decorazioni nel palazzo Archinti); nel 1733 a Bergamo (nella cappella Colleoni); nel 1737 ancora a Milano; sulla fine del 1740 usque al 1743 di nuovo a Milano.

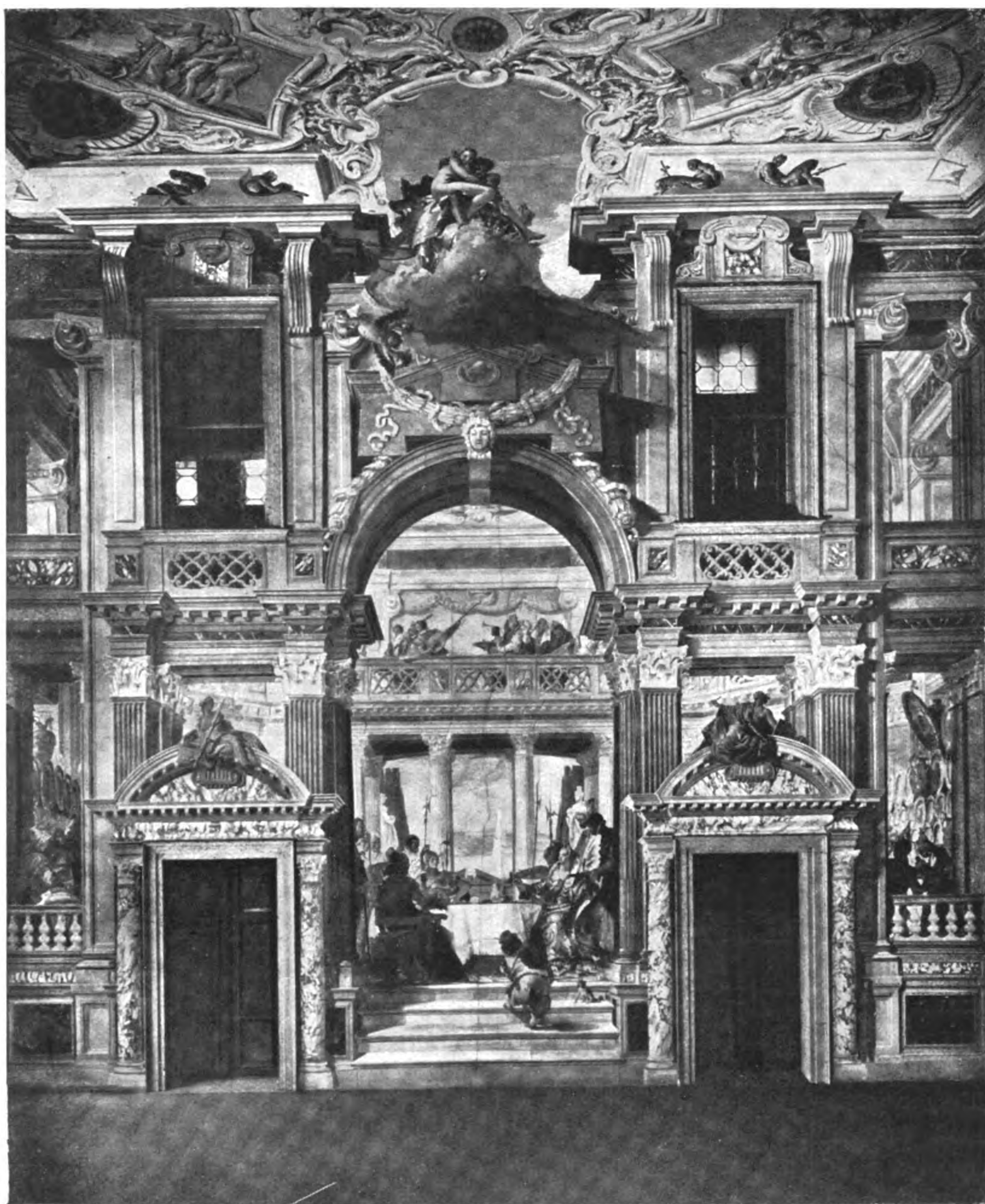


136. L'AFFRESCO DIPINTO DA G. B. TIEPOLO NELLA CHIESA DEGLI SCALZI A VENEZIA DAL 1743 AL 1744; DISTRUTTO DA UNA BOMBA AUSTRIACA IL 24 OTTOBRE 1915.



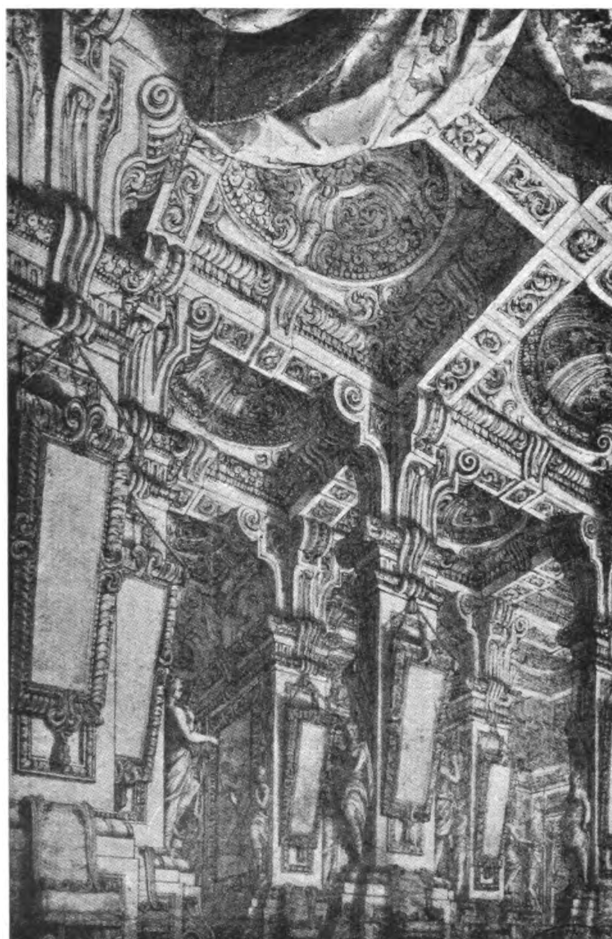
137. MILANO — PALAZZO CLERICI: LA GALLERIA COLLA VÒLTA DEL TIEPOLO (1740).

a Venezia e giù a Roma e fino a capo della penisola. Di tanti saloni e gallerie di questo stile, quello del palazzo Clerici primeggia, supera tutti, se non nel lusso, certo per la splendida pittura del Tiepolo.



138. VENEZIA — PALAZZO LABIA: UNO DEI GRANDI AFFRESCHI DEL TIEPOLO NEL SALONE (1757).
G. B. TIEPOLO N. A VENEZIA NEL 1696, M. A MADRID NEL 1770.

Un altro salone ancora fra i tanti del Tiepolo, ci offre un altro saggio più completo della sua arte straordinaria nel decorare i grandi ambienti dei palazzi privati: quello del palazzo Labia a Venezia. Quasi in fondo al Canal grande, in un canale laterale detto di Cannareggio, s'innalza un grande palazzo signorile del Set-



139. FACSIMILE DI UN DISEGNO DI UNA SCENA DI GIUSEPPE BIBBIENA: LA GALLERIA DEGLI SPECCHI.
(Raccolta Dubini in Milano). (Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

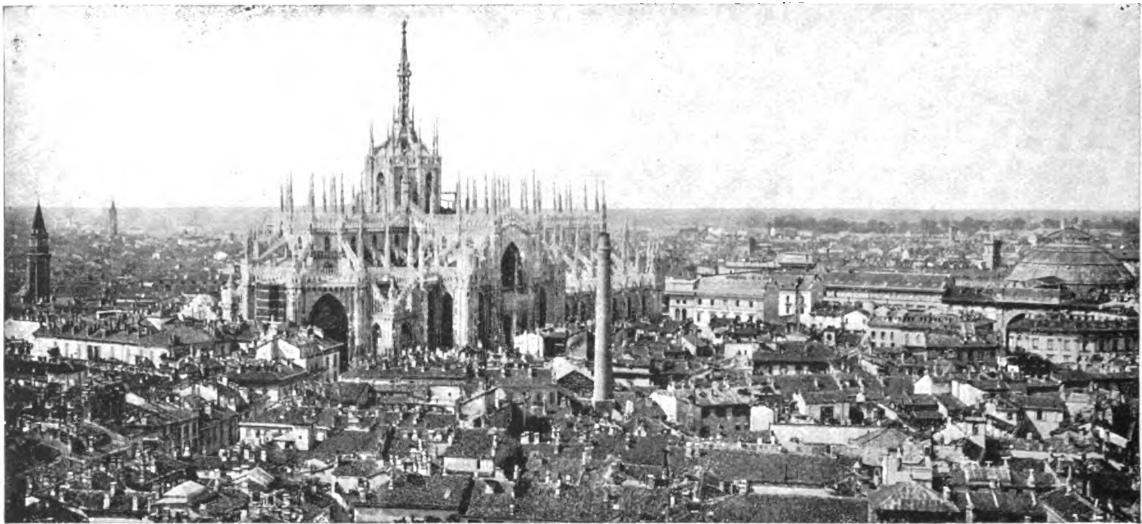
tecento, il quale, malgrado la piacevolezza della sua architettura, appare subito solitario; ha tutte le imposte chiuse. Da una porticina, ove si compra il biglietto, si passa per piccoli corridoi meschini e misteriosi, finchè si sbocca in un immenso ed altissimo salone quadrato, lasciato in pieno abbandono, spoglio del pavimento e dei mobili, ma colla vòlta e le pareti risplendenti di luce e di colore. Ben presto si dimentica il contrasto, non si vedon che gli affreschi del Tiepolo, si rimane affascinati. Nella vòlta il Genio sul cavallo Pegaso scaccia il tempo. Nelle due pareti che si fronteggiano: il banchetto di Cleopatra ed Antonio, e l'imbarco di entrambi sulla galera che, come scrisse il Molmenti, condurrà i due amanti sulle acque nefaste di Azio. Le due storie popolate ed animate, sono due scene teatrali ed appaiono intravedute nell'arcata di mezzo di una facciata spettacolosa di monumentale teatralità. Tutta questa parte architettonica e decorativa, concepita pure dal Tiepolo, è stata svolta e dipinta dal suo aiuto indivisibile Gerolamo Mengozzi Colonna, artefice ferrarese, oriundo di Tivoli.

La teatralità spettacolosa era adunque la nota dominante di quel tempo, grande difatti era oramai la passione per il teatro e precisamente in questo tempo fiorì la dinastia dei Bibbiena. Ricordiamo però che uno di essi Ferdinando (1657-1742) architettò a Parma una chiesa ancora teatrale, a doppia vòlta: dal traforo della vòlta inferiore si intravedono le visioni celesti dipinte in quella che sovrasta al disopra. Ferdinando però si dedicò specialmente alla creazione architettonica di teatri ed alla pittura di scene teatrali; e così fecero suo fratello Francesco, ed i figli di Ferdinando: Antonio e Giuseppe, ed i loro discendenti Alessandro e Carlo. Dai Bibbiena e dai loro contemporanei piemontesi i Galliari, la scenografia fu portata al suo maggior sviluppo e splendore ed essi stessi i Bibbiena ed i Galliari la diffusero recandosi a dipingere scene in tutta l'Europa continentale.

Noi abbiamo ancora parecchi teatri architettati dai Bibbiena: il teatro comunale di Bologna, quello di Pavia (testè manomesso), quello dell'Accademia Virgiliana di Mantova, per dire dei più noti, ma tanto di questi come degli altri tuttora esistenti ma per lo più alterati dalle esigenze dei tempi successivi non conosco riproduzioni fotografiche; eppure oggi sarebbe tanto facile ottenerle applicando a camere oscure grandi e quadrate il sistema dell'obiettivo oscillante da destra a sinistra, e viceversa, che per ora si applica solamente a lunghe camere basse, rettangolari, che servon soltanto per riprodurre lunghi panorami e corse di cavalli, e son dette appunto macchine panoramiche. Pensare che con questo sistema si potrebbe riprodurre l'immenso interno di s. Sofia a Costantinopoli! Peggiore, naturalmente, fu la sorte delle scene teatrali, impossibili a conservarsi e sulle quali si ripeterono, come si ripetono oggi ancora, innumerevoli altre scene. Non ce ne rimangono che i bozzetti, riuniti in raccolte, ad esempio nel museo del Teatro della Scala in Milano, o dispersi in raccolte private. Corrado Ricci ha già impreso a pubblicarne un Album ed è da questo che togliamo il saggio che diamo nella figura 139.



140. NAPOLI — IL TEATRO S. CARLO DI GIO. ANT. MEDRANO (XVIII S.).



141. MILANO — LA GUGLIA MAGGIORE DEL DUOMO INNALZATA DALL'ARCH. FRANCESCO CROCE DAL 1765 AL 1769.

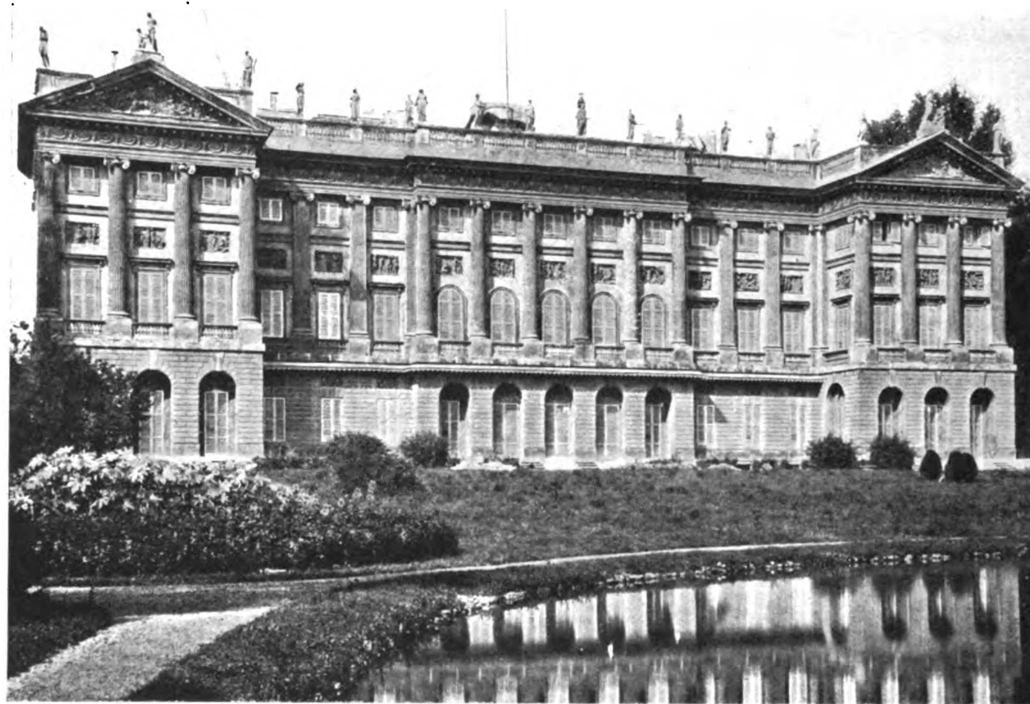
A Milano, la guglia maggiore del Duomo, aggiunta finalmente dall'architetto Francesco Croce nella seconda metà del Settecento, è di puro stile settecentesco, massime negli otto archi che dalla periferia superiore del tiburio dell'Amadeo allacciano con linee esterne inflesse la freccia marmorea che contiene la scaletta a chiocciola la quale conduce fin sotto la base della colossale Madonna, detta però la Madonnina (fig. 141). Eppure archi e guglia sono così ben allacciati ed armonizzati col Duomo che nessuno s'accorge della differenza di stile e li ritiene opera dei secoli lontani. Prova che la sincera manifestazione artistica del proprio tempo può consentire in certi casi di fare opera bella ed accettabile anche in un momento di stile assai più antico.

In Milano però non tardò ad essere importato ed a fiorire lo stile neoclassico. L'arciduca Ferdinando d'Austria, mandato nel 1771 dalla Corte di Vienna a reggere lo Stato di Lombardia, trovò necessaria una trasformazione del palazzo ducale vicino al Duomo. Chiamato il Vanvitelli, già salito in fama per la sua creazione della reggia di Caserta, questi propose un progetto di una completa ricostruzione ma, sentendo che non si voleva spendere molto e si desiderava soltanto un rimaneggiamento, conchiuse che allora sarebbe bastato il suo allievo, Giuseppe Piermarini di Foligno, che l'aveva seguìto. Così rimase a Milano il giovane ma già valente architetto che fece per la capitale lombarda ciò che il Guarini ed il Juvara fecero per Torino, la dotò di una fisionomia neoclassica ed in certi punti, come col corso Venezia, la trasformò interamente. La sua facciata del nuovo palazzo di Corte, nonostante il regolare e freddo carattere connaturale al classicismo settecentesco, è pregevole per delicata eleganza e finezza, dote particolare ancora degli artisti umbri. L'interno, dallo scalone alle numerose sale, tutto fu trasformato in quello stile ed alcune sale tutt'oggi ancora adorne delle decorazioni dell'Albertolli e degli affreschi di Martino Knoller e massime del Traballesi hanno un sapore di vera unità neoclassica. Venne poi il dominio di Na-

poleone Bonaparte, il quale fece rinnovare l'intera decorazione di parecchie sale e saloni ed anche il mobilio nello stile impero, stile che in sostanza non è che lo svolgimento ulteriore del neoclassicismo settecentesco. Questo stile è più freddo ancora, anzi talvolta gelido, tuttavia ha ancora al pari del settecentesco un gran pregio: l'unità dello stile in architettura, decorazione, scultura, pittura, incisioni, mobili, arredi, stoffe, costumi, gioielli, utensili e persino nei ninnoli. Dopo, non abbiamo più avuto affatto l'unità di stile, la società non è più stata capace di ispirarla e gli artisti di concretarla, crearla. La sala più celebre del palazzo reale è l'immensa sala delle cariatidi, creata dal Piermarini, il quale però provò l'amarezza di non poter ottenere che ne fosse pur dipinta la grande medaglia della vòlta. Questa immensa sala (eccezion fatta per quella medaglia che d'altronde è così in alto da riescir difficilmente discernibile) è il saggio maggiore della decorazione del periodo neoclassico, come la gran sala del palazzo Marino è il saggio per eccellenza della decorazione nel tardo Cinquecento. Le quaranta cariatidi di marmo sono dello scultore Gaetano Callani di Parma e le statue mitologiche del second'ordine di Giuseppe Franchi di Carrara; gli stucchi ornamentali di Giocondo Albertolli. Tutt'ingiro alla balconata, nel periodo dell'impero immediatamente successivo, anzi dal 1804 al 1807, Andrea Appiani dipinse a chiaroscuro in stile pur sempre neoclassico i fasti di Napoleone Bonaparte dalla



142. MILANO — LA SALA DELLE CARIATIDI NEL PALAZZO REALE. ARCHITETTURA DI GIUSEPPE PIERMARINI. CARIATIDI DI CALLANI E STATUE DI FRANCHI. (Fot. Brogi).



143. MILANO — LA VILLA REALE, GIÀ BELGIOIOSO, DELL'ARCH. LEOPOLDO POLLAK, TRENTINO (1790).
(FACCIATA VERSO IL GIARDINO). (Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

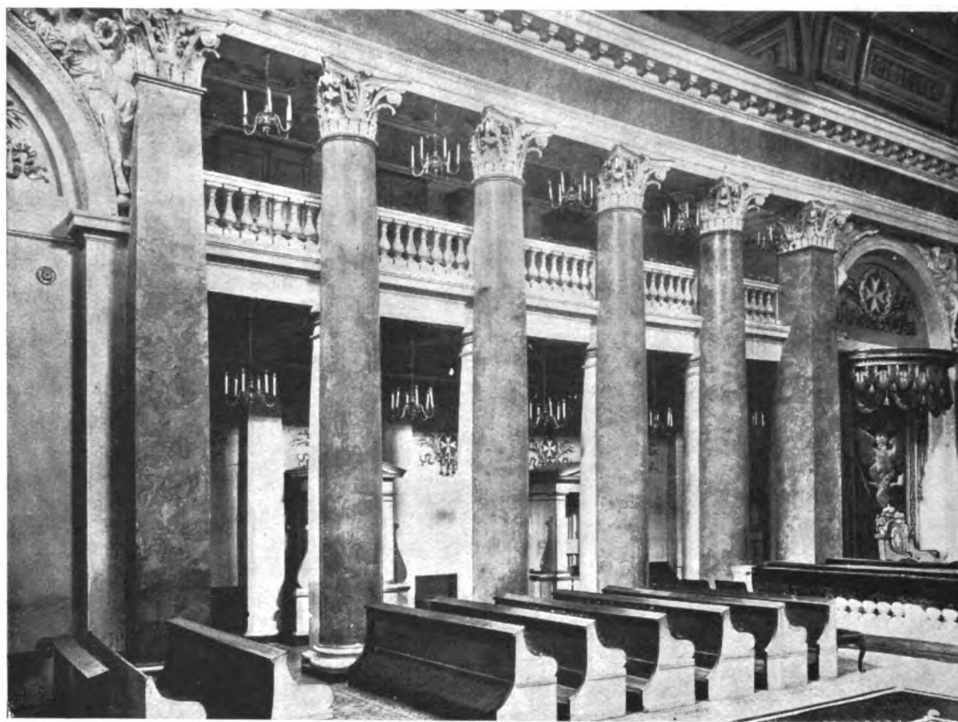
battaglia di Montenotte 11 aprile 1796 alla proclamazione dell'impero in Francia 18 maggio 1804. Andrea Appiani, salvochè nei potenti suoi ritratti così veristi, seguiva lo stile neoclassico; in questo ciclo egli ha creato le composizioni delle battagiie e degli altri avvenimenti storici lavorando di pratica e con una evidente ispirazione di entusiasmo e di ardore bellico; talora è persino opportunamente tragico, come nella visione di Bonaparte in Egitto (scomparto n. 12). Tuttavia dal complesso di tali scene è lecito dubitare che lo stile neoclassico consentisse creazioni simili; invece, appunto perchè ogni stile è più opportuno per determinate opere, tutti ammireranno la bellezza e perfezione delle medaglie allegoriche sorrette da vittorie che si alternano alle grandi scene e cioè gli scomparti n. 10, 17 e 19. Di questo ciclo, nella prima metà dello scorso secolo, fu data la riproduzione intera mediante l'incisione; bene sarebbe ripeterla oggi coi mezzi progrediti e più fedeli della fotografia.

Del pari è da augurarsi che col già accennato sistema panoramico sia fatta la fotografia dell'interno del *teatro della Scala*, il capolavoro dei teatri del Settecento, concretato dallo stesso Piermarini tra il 1776 ed il 1778 sull'area dove era esistita per secoli la chiesa di s. Maria della Scala (fondata da Regina della Scala, consorte di Barnabò Visconti) e da cui il teatro trasse la propria denominazione, che ne accompagna tuttora la celebrità mondiale.



144. MILANO — ARCO DI PORTA NUOVA DELL'ARCH. GIUSEPPE ZANOIA (1810-1813).
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

Qualunque sia lo stile, più o meno felice, se chi lo maneggia è artista di talento, ne escirà sempre opera di pregio. Lo abbiamo ricordato a proposito del Piermarini, lo vediamo di nuovo nell'antica villa del conte generale Lodovico Barbiano di Belgioioso, ora villa reale, che ha una facciata così pittoresca e sorridente nel lato che guarda verso giardino (fig. 143). Così pure nell'arco di Porta Nuova (fig. 144) creato dall'abate Giuseppe Zanoia, che coltivava l'architettura e le lettere, ed era pure segretario dell'Accademia di Brera. Nella biblioteca di questa si conserva ancora il relativo progetto dello Zanoia, dal quale si rileva che le aperture o passaggi dovevano essere tre e che il frontone doveva essere coronato di statue. Anche queste non vennero eseguite, ciò non toglie che l'edificio, ispirato all'arco di Tito, è riescito opera piacevole per l'accoppiamento della serietà e castigatezza con un certo senso di gentile finezza, alla quale concorre altresì la simpatica tonalità del materiale, l'arenaria, che sarà stato scelto dall'autore. Le figure di Vittoria ad alto rilievo nei pennacchi dell'arco sono pur esse ispirate all'arco di Tito; quelle verso città, di formosa e larga bellezza di stile, furono plasmate e scolpite dal celebre scultore carrarese Camillo Pacetti, il quale insegnava scultura a Brera. Quando ancora un quindici anni addietro non erano stati intaccati i bastioni in quel punto, alla destra di quest'arco

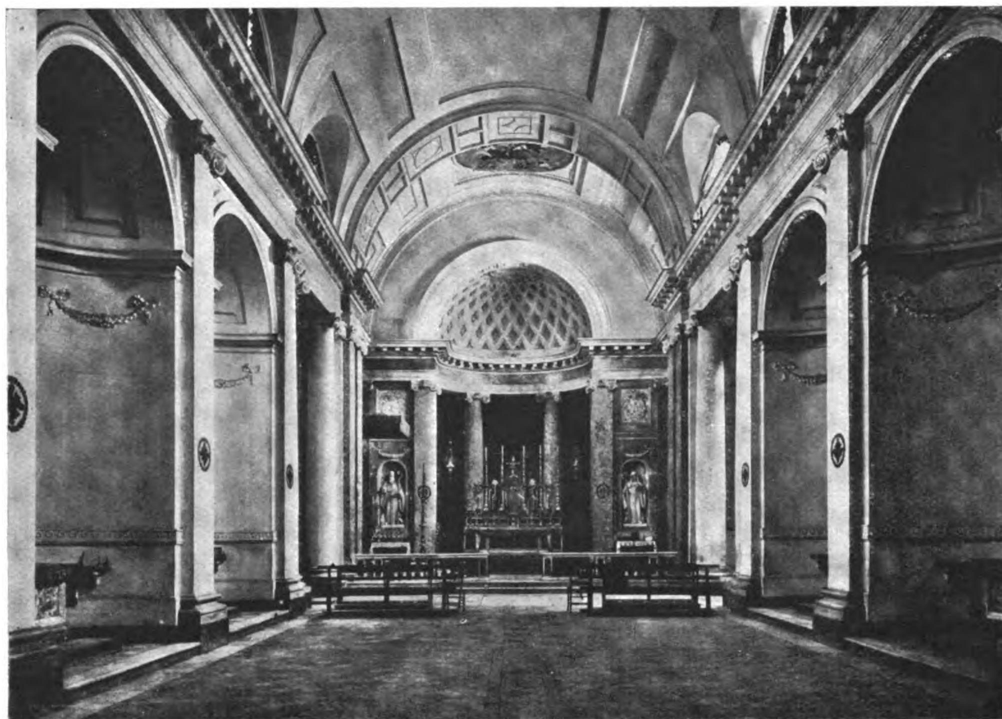


145. PIETROBURGO — CAPPELLA DEI CAVALIERI DI MALTA DEL QUARENGHI (1744-1817).

vicino alla rampa che saliva ai bastioni, s' innalzava un gruppo di tigli centenarii e l'effetto pittoresco era davvero piacevolissimo. È certo che non si potevano conservare in eterno i bastioni che costituivano un vero ostacolo alla vita della città in quel punto, ma quei tigli potevan ben essere salvati! L'arenaria, con cui fu dunque costrutto questo arco, è friabile ed i danni che ne seguono sono già assai evidenti. Saranno due o tre anni, sorse la proposta di abbattere anche l'arco, così si sarebbe provveduto più presto al suo deterioramento (come in tutta Italia si fece: per provvedere alla parte superiore guasta delle torri medievali, si sono mozzate senz'altro; in Spagna, al tempo nostro, la torre della Giralda minacciava di cadere, e fu demolita senz'altro). Orbene fu adunque portata in Commissione edilizia la proposta di demolire l'arco di Porta Nuova; vi si oppose e lo salvò il pittore Giovanni Beltrami, ora presidente dell'Accademia di Brera, degno cugino del senatore architettore Luca Beltrami, il sapiente e coscienzioso primo restauratore dei monumenti di Lombardia.

Un altro architetto di alto valore in pieno dominio dello stile neoclassico — e che, come tanti altri artisti italiani, molti dei quali della Valle d'Intelvi, fecero gloriosamente ammirare all'estero l'arte italiana dell'architettura, scultura, pittura e scenografia — fu il bergamasco Jacopo Quarenghi.

Egli, figlio e nipote di pittori, dimostrava attitudini a quest'arte quando, giovanotto ancora, fu mandato dal padre a studiare a Roma. Qui però si sentì portato verso l'architettura e la studiò con passione nei monumenti antichi, viaggiando anche



146. SUBIACO — INTERNO DI S. SCOLASTICA. RICOSTRUZIONE DEL QUARENGHI (1777).

nell'Italia meridionale. Se nel concetto generale delle sue opere sentiamo l'ammiratore dei templi e delle basiliche romane, nelle proporzioni potenti, poderose sentiamo altresì la forte impressione provata dinanzi alla maestà dei templi greci dell'Italia meridionale. Aveva già dato molti progetti di opere anche per l'Inghilterra, aveva già rifatto l'interno della chiesa di santa Scolastica a Subiaco (fig. 146), allorchè fu chiamato a Pietroburgo dall'imperatrice Caterina II. La biografa del Quarenghi, Silvia Biraghi, non ha precisato l'anno dell'andata del nostro architetto in Russia; probabilmente sarà stato poco dopo il 1777. Divenne l'architetto della grande imperatrice, che non solo ideava edifici ma guidava lei stessa gli artisti nella esecuzione, dando loro persino dei piccoli schizzi buttati giù alla brava di propria mano. Numerose sono le creazioni del Quarenghi sia entro il palazzo o nel parco imperiale di Pietroburgo, sia in città: la Banca dello Stato, la Borsa, la cavallerizza della guardia a cavallo (distrutta), la cappella cattolica dei cavalieri di Malta (fig. 145), l'Istituto delle fanciulle nobili, nel quale al tempo nostro studiò per tre anni, la Principessa Elena di Montenegro, la nostra futura Regina. Il suo teatro nell'interno del palazzo dell'*Ermitage* è interessante assai per la sua struttura, che ritroviamo identica nell'Università di Pavia nell'anfiteatro anatomico e nell'aula di fisica. Ritornò più volte in Italia, ma per brevi dimore ; rientrato a Pietroburgo nel 1811, più non si mosse e vi morì nel 1817.

L'edificio scolastico che assieme al teatro della Scala ed alla sala delle cariatidi celebra in Milano quello stile, è il sorridente, elegante arco del Sempione, detto l'arco della Pace, che rispecchia le vicende storiche di Milano dal 1806 al 1859, anzi le

iscrizioni appostevi nel 1859 sono un'acclamazione all'affrancamento dalla servitù straniera, all'indipendenza d'Italia; sono adunque un augurio all'affrancamento completo, all'indipendenza intera, anche di Trento e Trieste! Quale emozione ed esultanza sarà per quanti di noi, già vecchi, disperavamo di far a tempo a vedere libere anche Trento e Trieste!



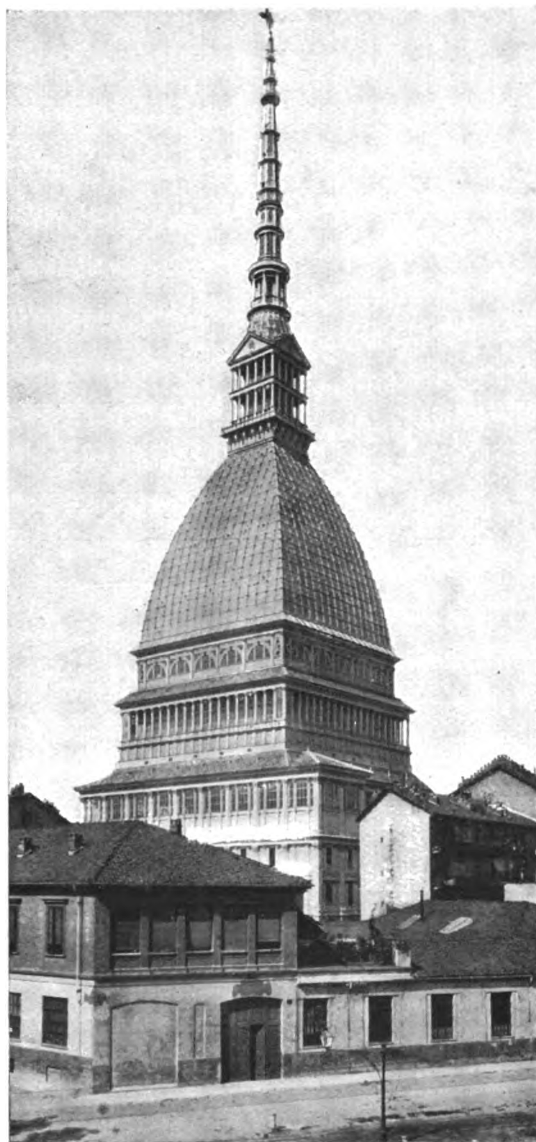
147. MILANO — L'ARCO DELLA PACE (1). (Fot. Brogi).

(1) Dell'architetto Luigi Cagnola milanese (1762-1833); sculture di Camillo Pacetti, Luigi Acquiti, Gaetano e Claudio Monti, Pompeo e Luigi Marchesi, Benedetto Cacciatori, Ant. Labus, G. B. Comolli ed altri; la sestiga in bronzo di Abbondio Sangiorgio.

Prima fase della costruzione 1807–1814, quale arco della via diretta al Sempione.

Seconda fase dal 1826 al 1837, dedicato alla pace ed all'imp. Francesco I d'Austria.

Nel 1859 l'8 giugno 1859 da quest'arco entrarono vittoriosi e liberatori Vittorio Emanuele II e Napoleone III, ed allora i Milanesi cancellarono le impronte servili e vi scrissero l'indipendenza d'Italia.



148. TORINO — LA MOLE ANTONELLIANA (1).

(1) Alessandro Antonelli, n. a Ghemme (Novara) nel 1798, m. a Torino nel 1888. Studiò nell'Università di Torino, fu pensionato a Roma, professore nell'Accademia sino al 1857, la sua cupola di s. Gaudenzio a Novara, progettata nel 1841, non venne ultimata che nel 1876, è alta 125 m. (v. riproduzione nel frontispizio); il suo tempio israelitico, detto mole antonelliana (v. qui sopra fig. 148), principiato nel 1863, interrotto lungamente, venne terminato nel 1878; ora è sede del museo del risorgimento nazionale; è alto 165 m.



149. PALERMO — IL TEATRO MASSIMO DI GIO. BATT. BASILE (1). (Fot. Alinari).

(1) Giovanni Battista Basile di Palermo visse dal 1825 al 1891, studiò architettura nell'Università di Palermo, poi a Roma. Nel 1864 vinse il concorso pel teatro massimo di Palermo, che eseguì dal 1875 al 1890 (l'interno fu compiuto dal figlio arch. Ernesto). Scienziato ed artista versatile, ha lasciato anche pubblicazioni, fra le principali: *Curvatura delle linee della architettura antica, 1884* (con atlante) e *Gli ordini architettonici della scuola italica in attinenza alle forme vetuste della Sicilia, 1887.*



159. MILANO — L' OTTAGONO DELLA GALLERIA VITTORIO EMANUELE DI GIUSEPPE MENGONI (1).
(Fot. Brogi).

(1) Giuseppe Mengoni, n. nel 1829 a Fontana Elice (Ravenna), studiò a Bologna e durante ripetuti viaggi. Aveva già creato opere in Bologna, quando vinse il concorso per la Galleria Vittorio Emanuele in Milano. Di questa, il Re pose la 1ª pietra il 7 marzo 1865 e venne ad inaugurarla il 15 settembre 1867. Ha forma di croce greca con braccia laterali più corte; al centro l'ottagono è coperto da cupola a cristalli ed adorno di affreschi (sostituiti testè da musaici). Ritornato a Milano nel 1870, il Mengoni innalzò i palazzi della piazza del Duomo e l'arco d'ingresso alla galleria, donde cadde il 30 dicembre 1877!



151. ROMA — IL PALAZZO DELLE ESPOSIZIONI DI BELLE ARTI DI PIO PIACENTINI (1).

(1) L'ing. arch. Pio Piacentini è nato a Roma nel 1846. Il suo palazzo per le esposizioni di Belle Arti in Roma fu inaugurato colla prima grande esposizione di Belle Arti del 1883. Il gruppo di coronamento, l'Arte fiancheggiata dalla Pace e dallo Studio, è dello scultore Adalberto Cencetti.



152. ROMA — IL PALAZZO DI GIUSTIZIA DI GUGLIELMO CALDERINI (1).

(1) L'ing. prof. Guglielmo Calderini di Perugia visse dal 1837 al 1916. Si laureò a Torino e si perfezionò a Roma, dedicandosi all'architettura ed all'insegnamento. La maggiore sua opera è il palazzo di Giustizia in Roma, assegnatogli in seguito al secondo concorso del 1887; la prima pietra ne fu posta il 14 marzo 1889 e l'inaugurazione avvenne l'11 gennaio 1911.



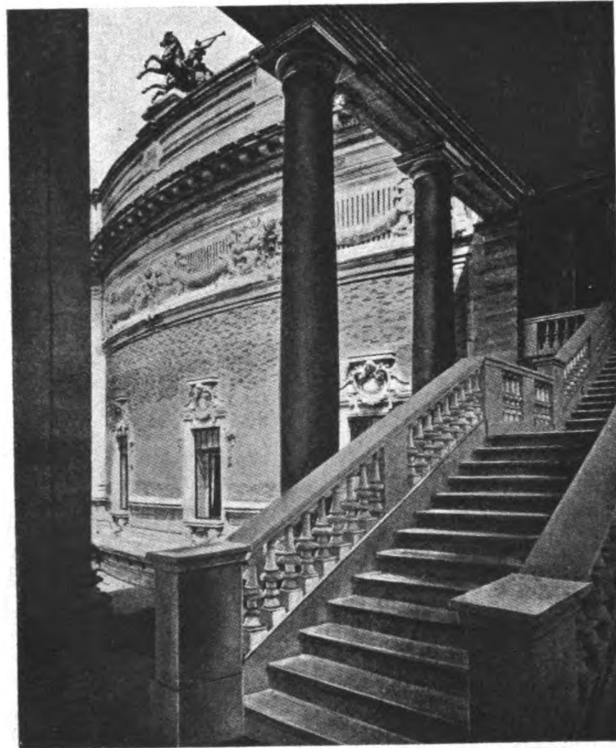
153. ROMA — IL MONUMENTO A VITTORIO EMANUELE II N
OPERA DELL'ARCH. CONTE GIUSEPPE SACCONI N. NEL 18
(VI MANCAVANO ANCORA, FRA ALTRE SCULT

Il Sacconi, vincitore del secondo concorso definitivo (1884), diresse l'opera sua dal 22 marzo 1885 Manfredi. — Lo scultore Enrico Chiaradia, vincitore del concorso per la statua colossale del Re, mori durre modificazioni; la base di questa statua è dello sc. Maccagnani; il grande bassorilievo dell'altare d di Carlo Fontana; nei timpani dei due frontoni i bassirilievi della Unità del Butti e della Libertà del bronzo di Rubino, De Albertis, Apolloni, Cantalamessa, Zocchi e Rutelli; il Tirreno di P. Canonica, l' la Forza di Rivalta. In alto le 16 regioni d'Italia di Astorri, Bisi, Bartolini, Quinzio, Benini, Griselli, T



NEL GIORNO DELLA INAUGURAZIONE (4 GIUGNO 1911).
1850 A MONTALTO PRESSO ASCOLI PICENO, M. NEL 1905.
LTURE, LE DUE QUADRIGHE DEI FASTIGI).

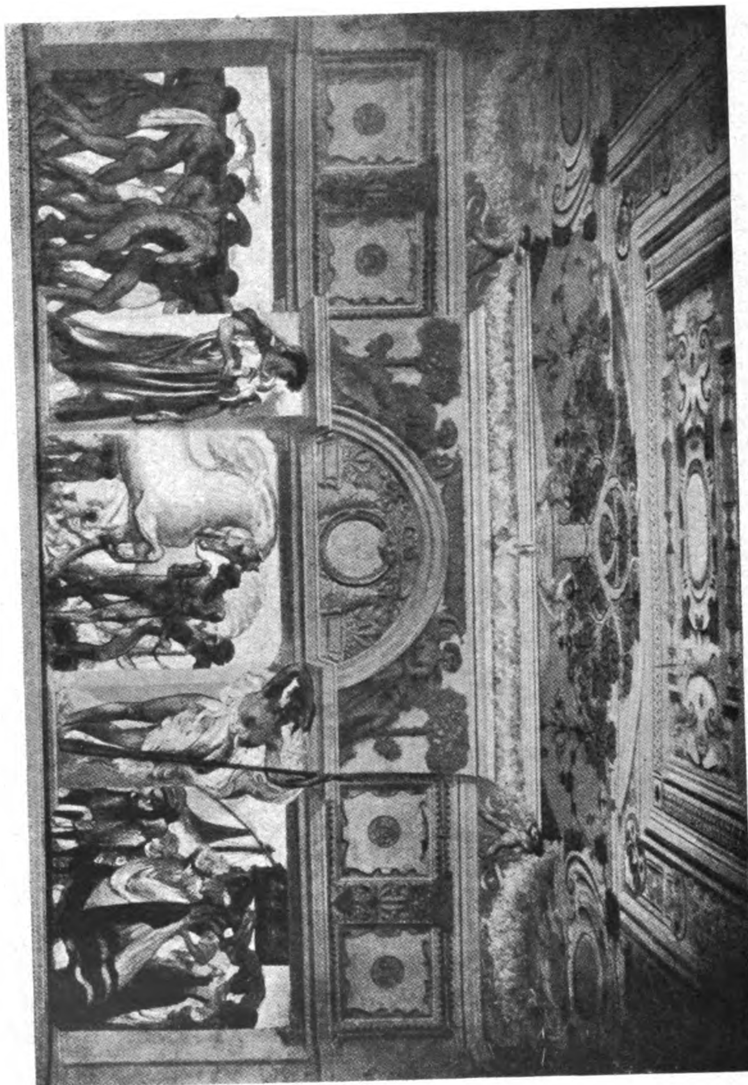
5 fin che visse; dopo la di lui morte, fu condotta a termine dagli architetti Kock, Pio Piacentini e
ori lasciandone il modello, al quale, prima della fusione in bronzo, lo scultore Gallori dovette intro-
della Patria è dello scultore Angelo Zanelli. Le quadrighe aggiunte sui fastigi, di Paolo Bartolini e
Gallori. — Fra le altre sculture: il Pensiero del Monteverde e l'Azione di Jerace; le Vittorie in
l'Adriatico di E. Quadrelli; il Sacrificio di Bistolfi, il Diritto di Ximenes, la Concordia di Pogliaghi,
, Tonnini, Palazzi, Pantaresi, Sbricoli, Chiaromonte, Pifferetti, Casadio, Niccolini, Tripisciano e Belli.



154. ROMA — ESPOSIZIONE DEL 1911. PADIGLIONE DELLE FESTE IN PIAZZA D'ARMI (FIANCO) DELL'ARCH. MARCELLO PIACENTINI, N. IN ROMA NEL 1881. (Fot. Moscioni).



155. ROMA — ESPOSIZIONE DEL 1911. IL PALAZZO DELLE BELLE ARTI A VALLE GIULIA
DELL'ARCH. CESARE BAZZANI, N. A ROMA NEL 1872.



156. ASCOLI PICENO — ALA DEL PALAZZO DELLA PROVINCIA. DECORAZIONE DI ADOLFO DE CAROLIS.
PARETE DEDICATA AL MARE (1). (Fot. Coppola).

(1) Adolfo De Carolis è nato nel 1874 a Montefiore (Ascoli Piceno) ed oggi è prof. di decorazione nella R. Accad. di B. A. a Milano.



157. BOLOGNA — PALAZZO PUBBLICO. DECORAZIONE DELLA SALA DEI MATRIMONI DI ACHILLE CASANOVA, N. A MINERBIO (BOLOGNA) NEL 1861.